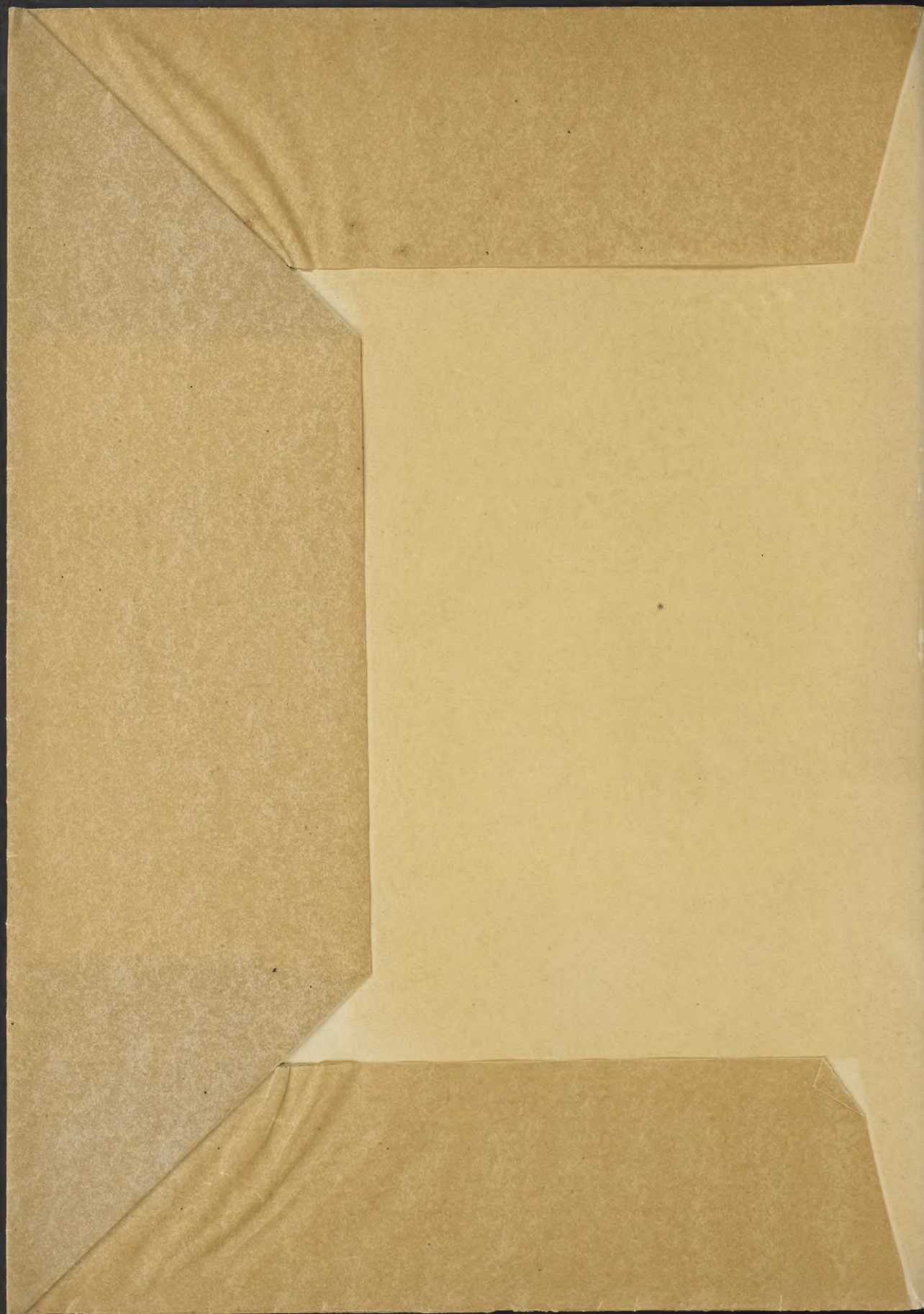
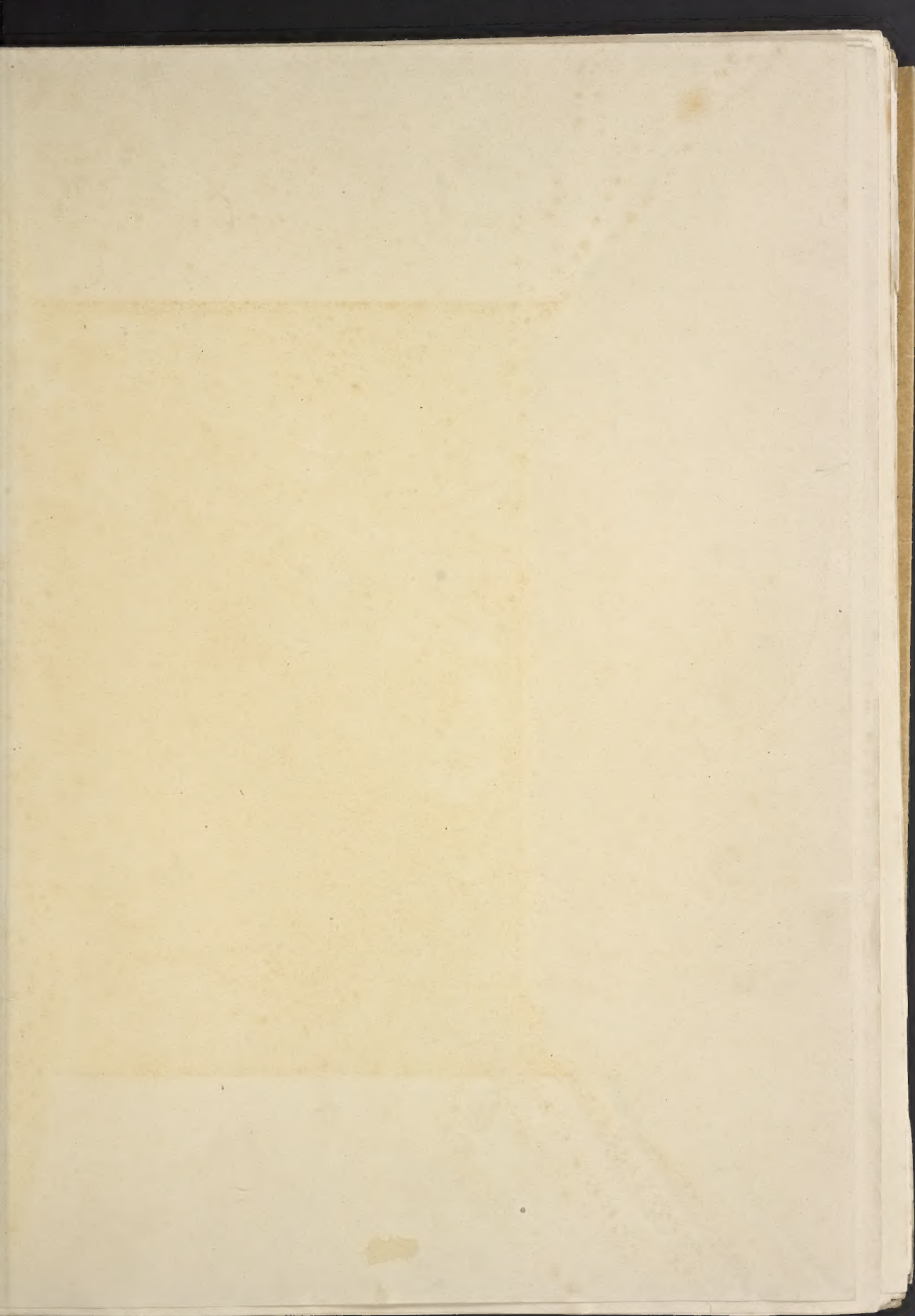
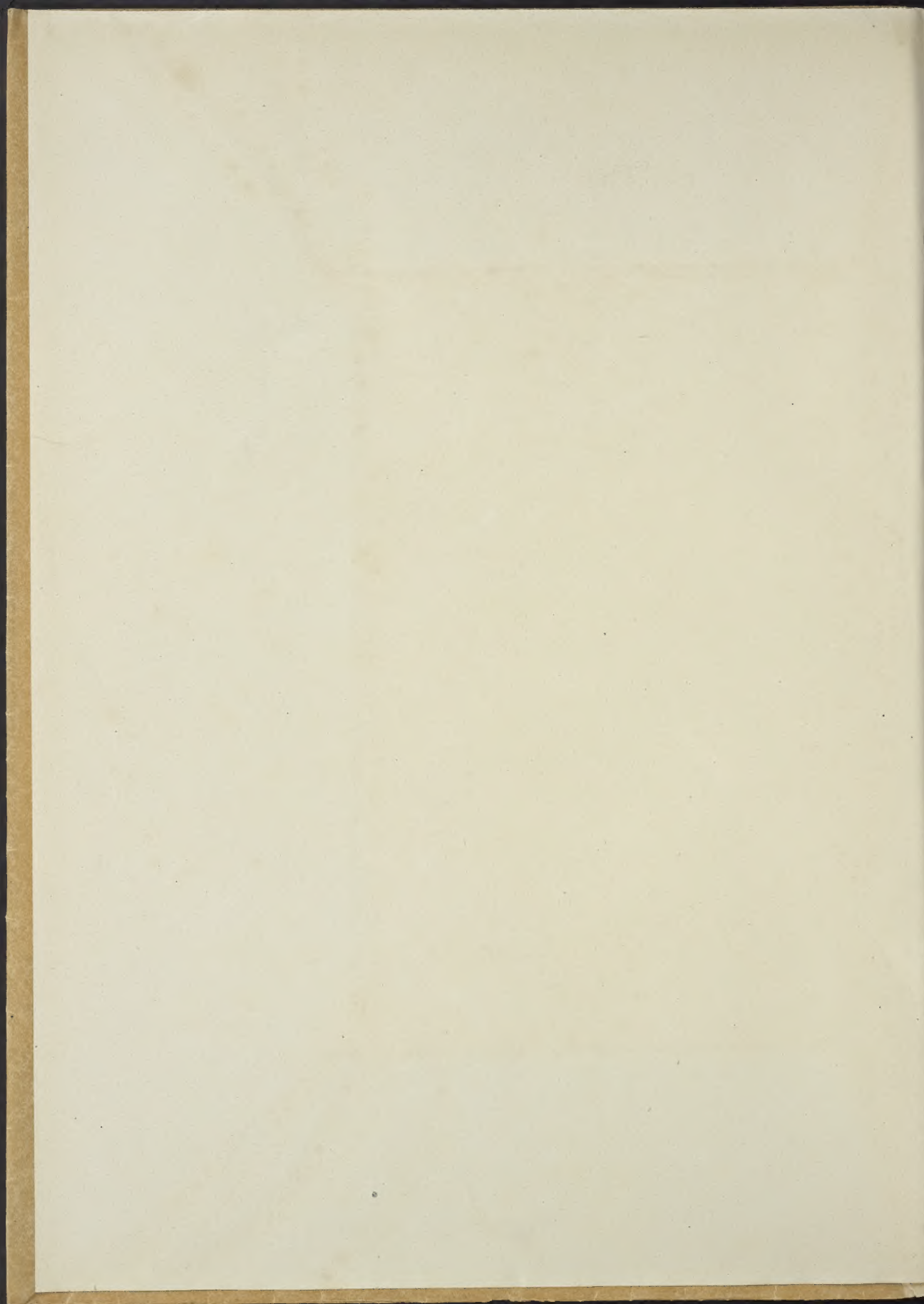
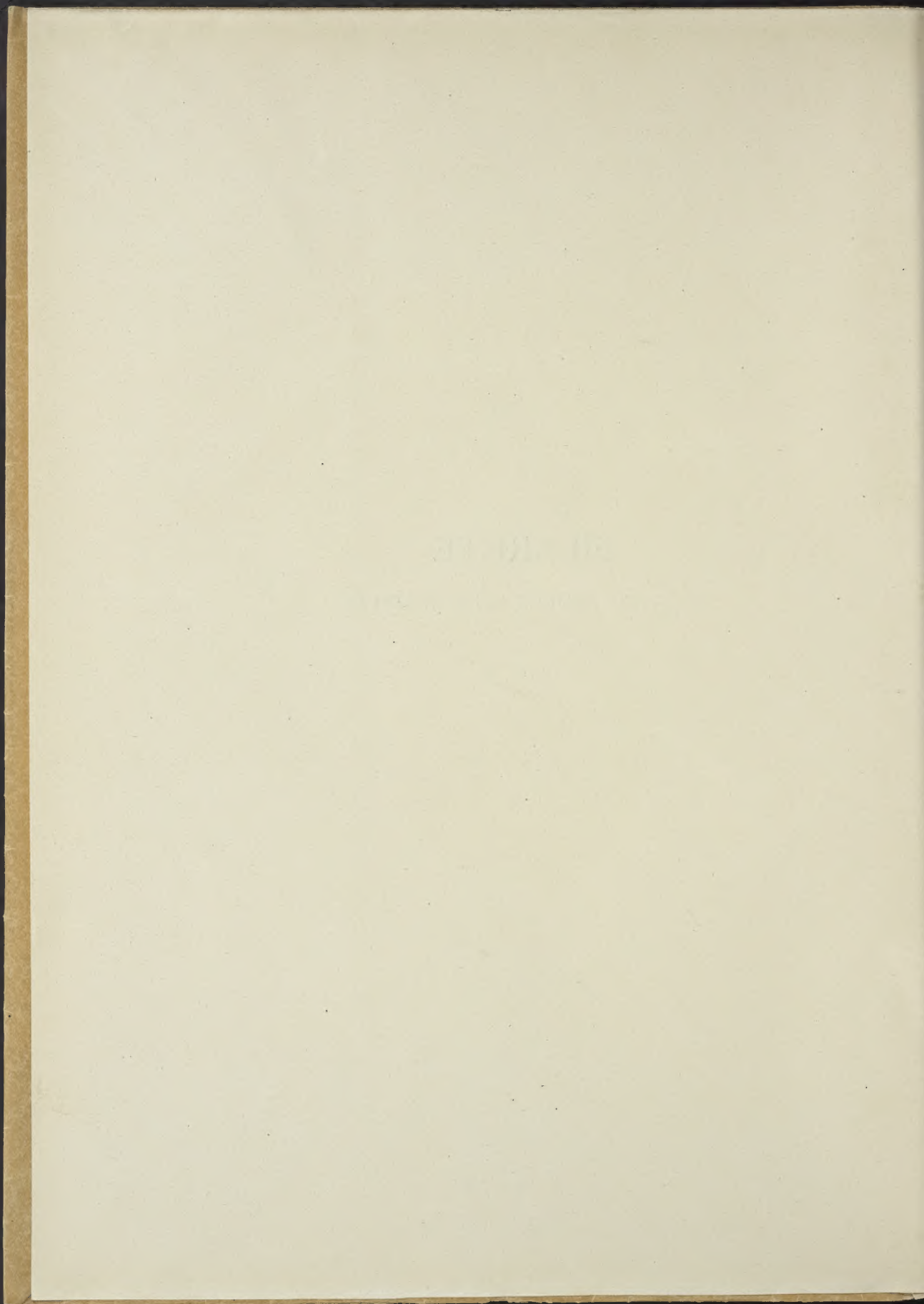
Michele Lazzaroni

Antonio Muñoz

Con 130 incisioni e 24 tavole

W. Modes, Editore

Roma, 1908.

FILARETE

SCULTORE E ARCHITETTO DEL SECOLO XV

MICHELE LAZZARONI - ANTONIO MUÑOZ

FILARETE

SCULTORE E ARCHITETTO DEL SECOLO XV

CON 130 INCISIONI E 24 TAVOLE

ROMA

W. MODES, EDITORE

MCMVIII

La moderna critica artistica che ha rivolto la sua attenzione anche ai più umili maestri del Quattrocento, ha lasciato nell'ombra Antonio Averlino detto comunemente Filarete; nell'ombra, e sotto il peso di un ingiusto apprezzamento, che dal Vasari in poi si è ripetuto inconsideratamente da quasi tutti gli scrittori.

Antonio Averlino non fu certo un maestro rappresentativo; non impersonò in sè alcun movimento artistico; pure se non per un nuovo indirizzo dato all'arte, ciò che s'appartiene del resto solo ai genii, egli meritava l'attenzione della storia, almeno per la varietà e la versatilità del suo ingegno; per la moltiplicità delle sue attitudini: per questo noi ci accingemmo al cómpito di tesserne la biografia. E col progredire delle nostre ricerche, dallo studio dei documenti e dall'analisi delle opere, la figura dell'Averlino ci parve riuscire non solo interessante di per sè stessa, ma significativa per lo sviluppo dell'arte del Quattrocento.

Se fosse rimasto in patria l'artista non si sarebbe forse elevato dall'umile schiera degli scultori secondarii fiorentini che fiorivano intorno ai genii poderosi della prima metà del decimoquinto secolo; ma condotto dalle vicende della sua vita a Roma e poi a Milano, egli portò nella prima città il soffio dell'arte toscana; nell'altra, fortificatosi al contatto dell'antico, la parola del Rinascimento. La sua importanza nello svolgimento artistico del Quattrocento fu dunque più grande assai di quel che a prima vista potrebbe sembrare; e noi speriamo di esser riusciti a metterla pienamente in luce col nostro lavoro.

A tutti coloro che hanno agevolate le nostre ricerche, o ci hanno fornito preziosi consigli vanno i nostri più vivi ringraziamenti: al Sig. Emilio Speroni ingegnere dell'Ospedale Maggiore di Milano e agli archivisti Signori Mottironi e Bernardi, alle direzioni della Biblioteca Nazionale di Firenze e dell'Archivio di Stato di Milano, al marchese Trivulzio e al suo bibliotecario Sig. Motta, i quali tutti con la più squisita cortesia hanno favoriti i nostri studii sui documenti riguardanti l'Averlino; al Professore Adolfo Venturi, al Senatore Luca Beltrami, a M[r] Léon Dorez.

Tutte le riproduzioni che ornano il nostro volume, tranne le poche che portano indicazione contraria, sono tratte da fotografie appositamente eseguite. I documenti d'archivio da noi riportati sono in gran parte inediti; di quelli già da altri pubblicati abbiamo sempre curata una esatta collazione che ci ha permesso di correggere molti errori in cui erano incorsi i precedenti editori.

INTRODUZIONE

FONTI PRINCIPALI PER LA VITA DI ANTONIO AVERLINO

DETTO FILARETE

Le fonti principali di cui possiamo servirci per ricostruire la figura storica ed artistica di Antonio Averlino, non sono purtroppo molto numerose.

Esse comprendono:

1° Le opere certe del maestro (o da lui firmate o a lui assegnabili con prove documentate), e le opere che gli si possono attribuire per ragioni stilistiche;

2° Il suo Trattato di architettura, con i disegni che lo illustrano; il quale oltre all'importanza che ha dal punto di vista artistico, ci fornisce preziosi dati biografici e psicologici sull'autore;[1]

3° I documenti: contratti, pagamenti, lettere; per la maggior parte conservati nell'Archivio di Stato di Milano e in quello dell'Ospedale Maggiore.

4° Le fonti storiografiche: *Vita* del Vasari (la quale naturalmente è da accogliersi con molte riserve); e sue derivazioni.

Tali fonti non ci sono pervenute in modo uguale per tutti i periodi della vita dell'Averlino; spesso dove l'opera artistica basta per darci una chiara idea dell'attività del maestro, mancano completamente i documenti d'archivio che ci forniscano notizie intorno a lui; altre volte mentre i documenti ci permettono di seguire quasi giorno

[1] Il Trattato d'architettura è stato pubblicato dall'Oettingen, il quale non ha edito però l'intero testo italiano, ma di molti libri ha dato la sola traduzione tedesca, e spesso si è limitato a un breve riassunto in questa lingua, non senza incorrere in molte false interpretazioni; egli ha voluto anche stabilire la punteggiatura che mancava quasi interamente nel codice, ma lo ha fatto spesso in modo arbitrario. L'edizione è corredata di note illustrative. Il Trattato coi disegni che lo illustrano, meriterebbe di esser di nuovo pubblicato per intero, in italiano, e noi non disperiamo di poterne fornire un'edizione critica definitiva, che potrebbe riuscire una fonte importante sia per la storia dell'arte che per la filologia. I passi del trattato, che riproduciamo nel corso dell'opera, sono tratti da una copia del codice magliabecchiano per noi espressamente eseguita e diligentemente collazionata; tuttavia per comodità dei lettori daremo l'indicazione della pagina corrispondente nell'edizione dell'OETTINGEN, *Antonio Averlino Filaretes, Tractat ueber die Baukunst nebst seinen Buchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici zum ersten Male herausgegeben und bearbeitet* von Dr. WOLFGANG VON OETTINGEN, Wien, Graeser, 1896. (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Neue Folge, Band III). Per brevità si citerà soltanto OETTINGEN, *Tractat.*

per giorno la sua vita, le opere da lui eseguite in quel tempo sono andate perdute e la critica artistica deve cedere il passo alla storica.

In questi ultimi anni tutti gli scrittori che trattarono della scultura italiana del Quattrocento si occuparono naturalmente dell'Averlino, come il Perkins, il Müntz, il Reymond, il Bode, i quali saranno citati volta per volta quando se ne presenterà l'occasione; di studii speciali dedicati all'artista non c'è che la breve monografia di W. von Oettingen, che a dir vero non ha fatto che riassumere con somma diligenza il già noto, dando alla ricerca archivistica la principale parte del suo lavoro, ma trascurando del tutto la critica dello stile.[1] Noi abbiamo cercato per quanto ci è stato possibile di ricostruire la figura dell'Averlino; e principalmente, sull'esame diretto dei monumenti, di determinare con chiarezza il posto che a lui spetta nella storia dell'arte italiana del Quattrocento.

* * *

Per non esser costretti a continui richiami, crediamo utile riportare qui per intero, la prima tra le fonti storiografiche intorno all'Averlino, cioè la vita che ne dà il Vasari unendola a quella di un altro scultore fiorentino, Simone, che lo storico aretino vuole sia stato uno dei collaboratori di Antonio:[2]

« ANTONIO FILARETE E SIMONE.

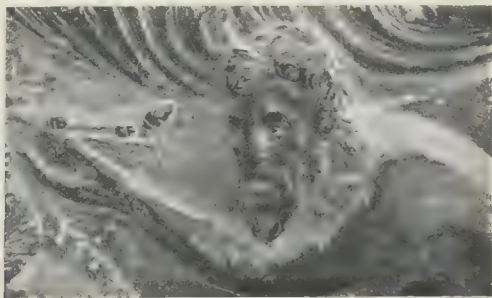
« Se papa Eugenio IV, quando deliberò fare di bronzo la porta di San Piero in Roma, « avesse fatto diligenza in cercare d'avere uomini eccellenti per quel lavoro; siccome nei « tempi suoi arebbe agevolmente potuto fare, essendo vivi Filippo di ser Brunellesco, « Donatello, ed altri artefici rari; non sarebbe stata condotta quell'opera in così sciagurata « maniera, come ella si vede ne' tempi nostri. Ma forse intervenne a lui come molte volte « suole avvenire a una buona parte dei principi che o non s'intendono dell'opere, o ne « prendono pochissimo diletto. Ma se considerassono di quanta importanza sia il fare stima « delle persone eccellenti nelle cose pubbliche per la fama che se ne lascia, non sarebbono « certo così trascurati nè essi nè i loro ministri; perciocchè chi s'impaccia con artefici vili « ed inetti, dà poca vita all'opere ed alla fama: senza che si fa ingiuria al pubblico ed al « secolo in che si è nato, credendosi risolutamente da chi vien poi, che se in quella età si « fossero trovati migliori maestri, quel principe si sarebbe piuttosto di quelli servito, che « degl'inetti e plebei. Essendo dunque creato pontefice, l'anno 1431, papa Eugenio IV, « poichè intese che i Fiorentini facevano fare le porte di San Giovanni a Lorenzo Ghiberti, « venne in pensiero di voler fare similmente di bronzo una di quelle di San Piero: ma « perchè non s'intendeva di così fatte cose, ne diede cura ai suoi ministri: appresso ai quali « ebbe tanto favore Antonio Filarete, allora giovane, e Simone fratello di Donato, ambi scul- « tori fiorentini, che quell'opera fu allogata loro. Laonde messovi mano, penarono dodici « anni a finirla; e sebbene papa Eugenio si fuggì di Roma e fu molto travagliato per « rispetto de' Concilii, coloro nondimeno che avevano la cura di San Piero fecero di ma- « niera che non fu quell'opera tralasciata. Fece dunque il Filarete in questa opera uno spar-

[1] *Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete. Eine Studie von* W. von Oettingen (*Beiträge zur Kunstgeschichte*, Neue Folge, VI). Leipzig, E. A. Seemann, 1888. Si citerà per brevità Oettingen, *Leben*.

[2] *Le Vite* di G. Vasari, ed. Milanesi, II, 453-463.

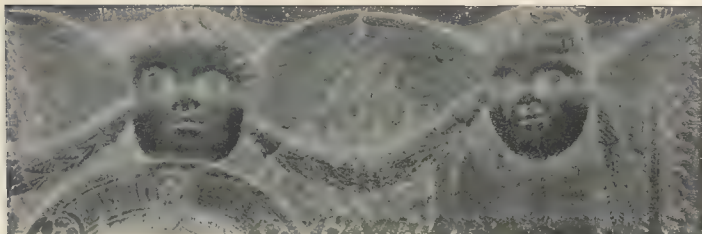
« timento semplice e di bassorilievo; cioè in ciascuna parte due figure ritte: di sopra il « Salvatore e la Madonna, e di sotto San Piero e San Paulo; ed a piè del San Piero in « ginocchioni quel papa, ritratto di naturale. Parimente, sotto ciascuna figura è una storietta « del santo che è di sopra. Sotto San Piero la sua crocifissione, e sotto San Paulo la de- « collazione; e così sotto il Salvatore e la Madonna alcune azioni della vita loro. E dalla « banda di dentro, a piè di detta porta, fece Antonio per suo capriccio una storietta di « bronzo, nella quale ritrasse sè e Simone e i discepoli suoi, che con un asino carico di « cose da godere vanno a spasso a una vigna. Ma perchè nel detto spazio di dodici anni « non lavorarono sempre in sulla detta porta, fecero ancora in San Piero alcune sepolture « di marmo di papi e cardinali, che sono andate nel fare la chiesa nuova, per terra. Dopo « queste opere fu condotto Antonio a Milano dal duca Francesco Sforza, gonfaloniere allora « di Santa Chiesa, per aver egli vedute l'opere sue in Roma; per fare, come fece, col disegno « suo l'Albergo de' poveri di Dio, che è uno spedale che serve per uomini e donne infermi, « e per i putti innocenti nati non legittimamente. L'appartato degli uomini in questo luogo « è per ogni verso, essendo in croce, braccia centosessanta; ed altrettanto quello delle donne. « La larghezza è braccia sedici; e nelle quattro quadrature che circondano le croci di cia- « scuno di questi appartati, sono quattro cortili circondati di portici, logge e stanze per « uso dello spedalingo, uffiziali, serventi e ministri dello Spedale, molto comodi ed utili; « e da una banda è un canale, dove corrono continuamente acque per servigi dello spedale, « e per macinare, con non piccolo utile e comodo di quel luogo, come si può ciascuno « immaginare. Fra uno spedale e l'altro è un chiostro largo per un verso braccia ottanta, « e per l'altro cento sessanta; nel mezzo del quale è la chiesa in modo accomodata, che « serve all'uno ed all'altro appartato. E per dirlo brevemente, è questo luogo tanto ben « fatto ed ordinato, che per simile non credo che ne sia un altro in tutta Europa. Fu, se- « condo che scrisse esso Filarete, messa la prima pietra di questa fabbrica, con solenne « processione di tutto il clero di Milano, presente il duca Francesco Sforza, la signora Bian- « camaria, e tutti i loro figliuoli, il marchese di Mantova, e l'ambasciador del re Alfonso « di Aragona, con molti altri signori: E nella prima pietra che fu messa ne' fondamenti, e « così nelle medaglie, erano queste parole: *Franciscus Sfortia Dux IV, qui amissum per « praecessorum obitum urbis imperium recuperavit, hoc munus Christi pauperibus dedit funda- « vitque MCCCCLVII die XII aprilis.*.

« Furono poi dipinte nel portico queste storie da maestro Vincenzio di Zoppa lom- « bardo, per non essersi trovato in que' paesi miglior maestro. Fu opera ancora del mede- « simo Antonio la chiesa maggiore di Bergamo, fatta da lui con non manco diligenza e « giudizio che il sopraddetto spedale. E perchè si dilettò anco di scrivere, mentre che queste « sue opere si facevano, scrisse un libro diviso in tre parti: nella prima tratta delle misure « di tutti gli edifizi, e di tutto quello che fa bisogno a voler edificare; nella seconda del « modo dell'edificare, ed in che modo si potesse fare una bellissima e comodissima città; « nella terza fa nuove forme d'edifizi, mescolandovi così degli antichi come de' moderni: « tutta la quale opera è divisa in ventiquattro libri, e tutta storiata di figure di sua mano. « E comechè alcuna cosa buona in essa si ritruovi, è nondimeno per lo più ridicola, e tanto « sciocca che per avventura è nulla più. Fu dedicata da lui, l'anno 1464, al magnifico Piero « di Cosimo de' Medici, ed oggi è fra le cose dell' illustrissimo signor duca Cosimo. E nel « vero, se poichè si mise a tanta fatica, avesse almeno fatto memoria de' maestri de' tempi « suoi e dell'opere loro, si potrebbe in qualche parte commendare: ma non vi se ne trovando « se non poche, e quelle sparse senza ordine per tutta l'opera, e dove meno bisognava; ha « durato fatica, come si dice per impoverire, e per esser tenuto di poco giudizio, in met- « tersi a far quello che non sapeva.

Ma avendo detto pur assai del Filarete, è tempo oggimai che io torni a Simone fratello di Donato; il quale dopo l'opera della porta fece di bronzo la sepoltura di papa Martino. Similmente fece altri getti che andarono in Francia, e molti non si sa dove siano. Nella chiesa degli Ermini, al Canto delle Macine di Firenze, fece un Crucifisso da portare a processione, grande quanto il vivo; e perchè fusse più leggero, lo fece di sughero. In Santa Felicita fece una Santa Maria Maddalena in penitenza, di terra, alta braccia tre e mezzo; con bella proporzione, e con scoprire i muscoli di sorte, che mostrò d'intender molto bene la notomia. Lavorò ne' Servi ancora, per la compagnia della Nunziata, una lapida di marmo da sepoltura, commettendovi dentro una figura di marmo bigio e bianco a guisa di pittura; siccome di sopra si disse aver fatto, nel Duomo di Siena, Duccio sanese; che fu molto lodata. A Prato, il graticolato di bronzo della cappella della Cintola; a Furlì fece, sopra la porta della calonaca, di bassorilievo, una Nostra Donna con due Angeli: e per messer Giovanni da Riolo fece, in San Francesco, la cappella della Trinità di mezzo rilievo; e a Rimini fece per Sigismondo Malatesta, nella chiesa di San Francesco la cappella di San Sigismondo, nella quale sono intagliati di marmo molti elefanti. impresa di quel signore. A messer Bartolommeo Scamisci, canonico della pieve d'Arezzo, mandò una Nostra Donna col Figliuolo in braccio, di terra cotta, e certi Angeli di mezzo rilievo molto ben condotti; la quale è oggi in detta pieve appoggiata a una colonna. Per lo Battesimo similmente del vescovado d'Arezzo lavorò, in alcune storie di bassorilievo, un Cristo battezzato da San Giovanni. In Fiorenza fece di marmo la sepoltura di messer Orlando de' Medici, nella chiesa della Nunziata. Finalmente, di anni cinquantacinque rendè l'anima al Signore che gliel'aveva data. Nè molto dopo il Filarete, essendo tornato a Roma, si morì d'anni sessantanove, e fu sepolto nella Minerva dove a Giovanni Foccora, assai lodato pittore, aveva fatto ritrarre papa Eugenio, mentre al suo servizio in Roma dimorava. Il ritratto d'Antonio è di sua mano nel principio del suo libro, dove insegna a edificare. Furono suoi discepoli Varrone e Niccolò, fiorentini; che feciono vicino a Pontemolle la statua di marmo per papa Pio II, quando egli condusse in Roma la testa di Sant'Andrea; e per ordine del medesimo restaurarono Tigoli quasi dai fondamenti; ed in San Piero feciono l'ornamento di marmo che è sopra le colonne della cappella, dove si serba la detta testa di Sant'Andrea: vicino alla qual cappella è la sepoltura del detto papa Pio, di mano di Pasquino da Montepulciano, discepolo del Filareto, e di Bernardo Ciuffagni, che lavorò a Rimini in San Francesco, una sepoltura di marmo per Gismondo Malatesti, e vi fece il suo ritratto di naturale; e alcune cose ancora, secondo che si dice, in Lucca ed in Mantova ».

Particolare delle porte di San Pietro

CAPITOLO I

AVERLINO A FIRENZE

(1400 circa – 1432-3)

Particolare delle porte di San Pietro

IGNORIAMO l'anno preciso della nascita di Antonio Averlino, ma le date della sua attività artistica, i suoi ritratti conservatici sulle porte di San Pietro, nelle medaglie, e nei codici del *Trattato di architettura*, ci permettono di stabilire ch'egli nacque intorno al 1400. Il Vasari dice che egli morì in età di 69 anni, e se questo dato è da accettarsi, poichè le ultime notizie documentate intorno all'Averlino sono del 1465, dobbiamo appunto crederlo nato circa l'anno 1400.

Quanto al luogo della nascita non v'è alcun dubbio che sia Firenze, poichè nelle opere e nelle lettere si firma di continuo « *Fiorentino* » o « *de Florentia* »; la Signoria di Firenze, in una lettera che in seguito riprodurremo, lo chiama « *Antonio di Pietro maestro d'intaglio, nostro carissimo cittadino* »; a Firenze vivevano i parenti dell'artista, il quale nel *Trattato* scrive anche « *la nostra città di Firenze* ».[1]

Il padre di Antonio si chiamò Pietro, come apprendiamo dal passo or ora citato della lettera della Signoria, e dall'iscrizione della porta « OPUS ANTONII PETRI DE FLORENTIA »; il nome di famiglia era Averlino, come risulta dalle lettere e dalla dedica del *Trattato;* e latinizzato *Averulinus*. Il Milanesi[2] suppone che tale nome indichi l'origine della famiglia dalla città di Veroli in provincia di Roma, ipotesi accolta anche dall'Oettingen[3] e da tutti gli altri che hanno scritto sull'Averlino; ma l'aggettivo da Verulae è quasi sempre nei documenti *Verulanus*, e se pure s'incontra talvolta *Verulinus*, resterebbe assolutamente inesplicabile l'*a* prefisso.

Averlino è invece un nome di chiara origine toscana, regione in cui esiste un torrente Averla, e si usa il sostantivo *avertia* o *averla* per indicare quell'uccello che più comunemente chiamasi *velia*, o *avelia*.

Il nome di Filarete, sotto il quale è generalmente noto, il maestro lo prese soltanto negli ultimi anni della sua vita, ed è evidentemente un appellativo di cui è ovvio il significato;[4] in modo che non devesi tener in nessun conto l'ipotesi del

[1] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 272.
[2] VASARI, II, pag. 454, nota 3.
[3] OETTINGEN, *Leben*, pag. 3.
[4] « Amante della virtù ».

Milanesi di una probabile parentela tra l'artista e una famiglia Filarete o de' Filareti che esisteva a Firenze nel XV secolo.[1] Che *Filarete* sia un soprannome, ci vien confermato da un passo della dedica del *Trattato di architettura*, in cui l'Averlino, rivolgendosi a Piero de' Medici, scrive: « *Come si sia pigliala* (quest'opera), *non come da Vetruvio e dalli altri degni architetti, ma come dal tuo filareto architetto Antonio Averlino Fiorentino, ecc.* »; e la collocazione di quel *filareto*, scritto anche con iniziale minuscola, prova chiaramente che è usato con valore di aggettivo. L'Oettingen[2] crede che il Vasari, inspiratosi a questo passo del Trattato, sia stato il primo ad attribuire all'Averlino il soprannome di Filarete, opinione che noi non possiamo dividere, perchè in uno dei disegni del codice del *Trattato d'architettura* della Biblioteca Trivulziana (fol. 62) che risale alla fine del secolo XV, si vede l'iscrizione PHILARETOS O ANTONIωΣ in caratteri contemporanei al resto del manoscritto.[3]

Il Vasari accolse dunque il soprannome di Filarete dato all'Averlino, dalla tradizione ancora viva al suo tempo; e se quel soprannome non appare mai nelle opere o nei documenti, ciò si spiega facilmente pensando che ci mancano opere firmate dell'ultimo periodo dell'attività del maestro, e che nei contratti e nelle lettere sempre deve figurare il vero nome. Altri esempi di artisti italiani dei secoli XV-XVI che presero nomi greci non sono rari; a Venezia, Giovanni di Giorgio si chiamò Pyrgoteles, un altro scultore si chiamò Leucos.

La mancanza assoluta di notizie intorno alla famiglia Averlino c'induce a credere che essa dovè essere di umile condizione e per nessun rapporto notevole.

Nato a Firenze, Antonio di Pietro Averlino dovè certamente ricevere in quella città i primi insegnamenti e compiervi la sua educazione artistica; i rapporti di interesse che egli conservava con Firenze anche quando ne era lontano da molti anni provano che vi aveva vissuto a lungo; a Firenze vivevano ancora, nell'ultimo periodo della sua residenza a Milano, i suoi parenti, coi quali stava sempre in relazione; a Firenze si rifugiò quando, accusato di furto di reliquie, fu costretto a fuggire da Roma; e la Signoria fiorentina prese per lui un vivissimo interesse.

Fiorentini o toscani sono tutti i collaboratori di Antonio nelle porte di San Pietro, nelle quali appaiono caratteri d'arte toscana; e certamente egli conobbe o fu legato di amicizia con molti artisti che lavoravano in Firenze nella prima metà del secolo XV: Masaccio, Paolo Uccello, Donatello, Ghiberti, Michelozzo, Mino, Desiderio, i Rossellino, ecc., perchè li ricorda nel *Trattato di architettura* ed affida loro importanti lavori nella sua immaginaria costruzione della città di Sforzinda.

Il Müntz scrive che l'Averlino aveva aiutato il Ghiberti nell'opera della prima porta del Battistero, e che riuscì malgrado la sua mediocrità a farsi chiamare in Roma da Eugenio IV, il quale, avendo ammirato quell'opera, desiderava adornare con una porta di bronzo la Basilica Vaticana: queste notizie non ci sono confermate da nessun dato positivo, ma d'altra parte non c'è ragione per rifiutarle.[4]

[1] VASARI, II, pag. 454, nota 3.

[2] OETTINGEN, *Leben*, pag. 3.

[3] L'iscrizione sta nella base della grande torre del castello, riprodotta nella nostra tav. 2, 2 del cod. Magliabecchiano.

[4] Non sappiamo donde il MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, pag. 483, tragga argomento per affermare: « Nous savons seulement qu'il prit part au travail des portes du Baptistère sous la direction de Ghiberti ». Il REYMOND, *La Sculp-*

Tutto ci porta a credere che l'Averlino sia rimasto in Firenze fino alla sua venuta in Roma, cioè fino all'anno 1433, epoca in cui si trovava certamente per sua stessa affermazione in quest'ultima città. Ma per questo primo trentennio della vita dell'artista siamo purtroppo del tutto privi di notizie e solo ci è permesso di avanzare delle ipotesi. Così si può ragionevolmente supporre che egli attendesse specialmente a lavori di oreficeria e di fusione in metalli, e ciò può spiegare la mancanza di sue opere di questo primo periodo; e quindi crediamo che se veramente collaborò col Ghiberti, gli fu soltanto aiuto nella parte materiale della fusione. È da ritenersi che egli abbia studiato anche architettura, e l'omaggio ch'egli rende nel *Trattato* alla memoria del Brunellesco con le parole: « *et benedico l'anima di Filippo di Ser Brunellescho cittadino fiorentino famoso et degnissimo architetto et sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello hedificare...* »[1] ci fa pensare ch'egli ne subisse l'influenza. Con un altro grande architetto, Leon Battista Alberti, l'Averlino fu legato in amicizia poichè nel *Trattato* lo chiama « *el mio Baptista Alberti* »,[2] e mostra di tenerlo in grande stima scrivendo: « *Baptista Alberti il quale a questi nostri tempi huomo doctissimo in più facultà et in questa molto perito, maxime nel disegnio il quale è fondamento e via d'ogni arte che di mano si faccia et questo lui intende optimamente et in geometria et d'altre scientie è intendentissimo* ».[3]

Se pure è vero che l'Averlino fu aiuto del Ghiberti nell'esecuzione della porta nord del Battistero, non pare tuttavia che egli risentisse molto dell'arte del grande maestro, e nella porta di San Pietro si cercherebbero invano tracce dello stile di lui.

L'Averlino, vissuto a Firenze nel primo trentennio del Quattrocento, in mezzo alla rigogliosa vita artistica toscana, avendo sotto gli occhi le grandi opere di Donatello, del Ghiberti, di Michelozzo, e di tanti altri, non si lasciò attrarre da nessuno di essi, e le porte di San Pietro, sebbene si manifestino chiaramente come opera di un artista toscano, non hanno caratteri speciali che le facciano derivare da una piuttosto che da un'altra bottega fiorentina.

Antonio di Pietro vide nel suo soggiorno a Firenze crescere intorno a sè quella meravigliosa schiera d'artisti del primo rinascimento toscano, ma non s'interessò ai loro sforzi, non seguì le loro ricerche amorose della vita e del vero; non aprì gli occhi alla luce. Donatello pare che l'abbia impressionato più degli altri maestri del suo tempo, e reminiscenze donatelliane appaiono qua e là sulle porte della basilica romana; ma chi direbbe che l'autore di queste abbia visto le statue del campanile e di Or San Michele, la prima porta del Battistero, e tanti altri capolavori compiuti in Firenze prima del 1433?

Del resto a Firenze stessa non mancano esempii di scultori secondarii che verso la metà del Quattrocento appaiono come ritardatarii e continuatori della tradizione più antica: tale, ad esempio, l'anonimo maestro che scolpì il sepolcro del patriarca Giuseppe († 1439) in Santa Maria Novella,[4] il quale oltre a riprodurre in pieno

ture florentine, III, Florence, 1899, scrive (pag. 25): « Il travaillait aux portes du Baptistère, sous les ordres de Ghiberti ».

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 272.

[2] Ibid., pag. 567

[3] Oettingen, *Tractat*, pag. 47.

[4] Fotografia Alinari n. 2281. — F. Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Strassburg, 1904, fig. 71.

secolo XV la forma trecentesca degli *avelli*, nei due putti alati sostenenti l'iscrizione, e nel busto di Dio Padre benedicente nel timpano, mostra un fare arcaico non lontano da quello dell'Averlino.

In questo primo ed oscuro periodo della vita del nostro artista vanno forse collocati alcuni viaggi, specialmente nei limiti della Toscana; nel *Trattato* egli ricorda di aver visitato Siena, Pisa, Pistoia.

A Siena vide i rilievi di bronzo del fonte battesimale del Battistero (1427), e dovè anche studiarli con attenzione, poichè nelle porte di San Pietro pare che li abbia ricordati; e nel *Trattato d'architettura* egli fa menzione del senese Giovanni Turini affidandogli importanti lavori nella Sforzinda.

Nel 1433, l'anno dell'esilio di Cosimo de' Medici, che segna la partenza da Firenze di tanti altri artisti, l'Averlino andò a Roma, ove si recò nello stesso anno Donatello; nell'ottobre Michelozzo accompagnava Cosimo a Venezia.

Particolare delle porte di San Pietro

CAPITOLO II

AVERLINO A ROMA – LE PORTE DI SAN PIETRO

(1433-1445)

IMPOSSIBILE stabilire la data esatta in cui l'Averlino si recò in Roma; certamente vi si trovava già nel maggio dell'anno 1433, come ci viene da lui stesso attestato nel *Trattato d'architettura*. Nel primo libro di quest'opera, parlando delle misure del corpo umano, egli dice d'aver veduto in Roma al seguito dell'imperatore Sigismondo, quando fu incoronato da papa Eugenio IV, un uomo di straordinaria statura, chiamato Niccolò da Parma; ora l'incoronazione avvenne il 31 maggio del 1433; quindi resta accertato che in quell'epoca l'Averlino trovavasi già in Roma, e si conferma la notizia del Vasari, il quale scrive che Antonio e i suoi collaboratori *penarono dodici anni* a costruire la porta, la quale, come è noto, fu posta in opera nel 1445.[1]

Non c'è poi bisogno di spender parole per confutare l'affermazione dello Stevenson, secondo il quale le porte sarebbero state eseguite a Firenze e non a Roma![2]

Il Vasari dice che Eugenio IV venne in pensiero di far eseguire di bronzo le porte di San Pietro di Roma, poichè intese che i Fiorentini facevano fare quelle del Battistero a Lorenzo Ghiberti, e che la commissione ne fu affidata all'Averlino, perchè questi aveva trovato grazia presso i ministri del pontefice. Non possiamo dire quanto ci sia di vero in questi particolari; certo è che Eugenio prima del 1433 era stato in

[1] Il passo del *Trattato* tanto importante per la cronologia dell'Averlino suona precisamente così: « *Tu potresti dire* », dice l'Averlino rivolgendosi al suo interlocutore, « *io ho pure veduti de grandi huomini, come fu qnello Niccholo da Parma che era con Sigismondo imperadore che venne a Roma al tempo di Ugenio quarto ancoronarsi et anche un altro chio nevidi a Roma che era da Ascoli della marcha molto grande et trasformato dagli altri. Tu di' il vero perchè ancora io tutti e due vidi* ». L'OETTINGEN, *Tractat*, pag. 53, traduce erroneamente invece di *io vidi*, « *man sah* »! e perciò è rimasta fin qui dubbia la data della venuta in Roma dell'Averlino, mentre egli stesso la indica così chiaramente. Si veda anche a questo proposito il nostro articolo: *Opere ignote di Antonio Filarete*, *Rivista d'Arte*, luglio-agosto, 1907, pag. 104 e 105.

[2] E. STEVENSON, *Note sur les tuiles de plomb de la Basilique de Saint Marc. Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome, 1888, pag 469. Lo Stevenson, fondandosi sull'iscrizione graffita FLORENTIE nella cornice superiore del martirio di San Pietro, afferma: « *Ces portes furent certainement exécutées à Florence* ».

Firenze,[1] e avea veduto la porta di tramontana del Battistero già compiuta; questo potrebbe confermare l'idea che l'Averlino fosse un aiuto del Ghiberti.

Si può certo affermare che l'Averlino venne in Roma espressamente per l'opera delle porte e che attendesse al lavoro fino dal 1433; perchè nel giugno del 1434 il pontefice committente dovè fuggire da Roma, e non fu certo nelle angustie dell'esilio e nelle strettezze economiche in cui egli e la curia versavano, che si potè pensare ad iniziare un'opera così costosa, mentre molti edificii sacri cadevano in rovina. E queste tristi condizioni di cose non mutarono che dopo il 1440, col governo del cardinale Scarampo. Il Milanesi,[2] seguito dal Müntz,[3] e dal Reymond,[4] ha creduto che l'opera fosse cominciata dopo il 1439 per esservi rappresentati i fatti del concilio fiorentino; come noi dimostreremo in seguito quelle storiette delle gesta di Eugenio IV, non entravano in origine nella concezione della porta, ma vi furono introdotte nell'ultimo momento, e del resto, se il ragionamento del Milanesi fosse giusto, bisognerebbe ritenere che l'opera fu cominciata solo nel 1441, perchè una delle storiette rappresenta il viaggio a Roma dell'abate Andrea avvenuto in quell'anno. Le porte di San Pietro non furono condotte affrettatamente nello spazio di sei anni, cosa che del resto non si crederà possibile per quei tempi, quando si pensi che per la porta nord del Battistero il Ghiberti impiegò ventun anni, e ventotto per quella del Paradiso; esse sono invece un'opera lungamente meditata dall'artista che nei dodici anni in cui attese al lavoro introdusse cambiamenti ed aggiunte al primitivo progetto, modificò il suo stile, perfezionò i suoi mezzi. La profonda conoscenza delle opere antiche che si rivela specialmente nel fregio, non era possibile che l'Averlino l'acquistasse in così breve periodo di tempo; ma era il frutto di lunghe e pazienti ricerche.

* * *

Quel periodo di dodici anni dal 1433 al 1445 in cui l'artista rimase continuamente in Roma, attendendo all'opera delle porte di San Pietro (tranne forse una breve assenza nel principio del 1439), fu per la Chiesa e per la Città pieno di gravissimi avvenimenti, sui quali è necessario trattenerci alquanto per delineare l'ambiente in cui l'Averlino lavorava e per lumeggiare la figura del pontefice suo protettore.

Eugenio IV, della famiglia Condulmaro, veneta, eletto papa il 3 marzo 1431, ebbe un pontificato fin dagli inizi travagliatissimo. Il 23 luglio 1431 era stato convocato il concilio di Basilea, e il 18 dicembre dello stesso anno Eugenio emanava contro di esso una bolla decretandone lo scioglimento; ma i convenuti in una enciclica del 21 gennaio 1432 rendevano noto il loro proponimento di proseguire i propri lavori. Nell'aprile dello stesso anno il concilio invitava il papa e i cardinali a Basilea minacciando di processarli se non avessero obbedito; d'altra parte nel

[1] Questa visita viene ricordata in una lettera della Signoria fiorentina al pontefice, in data 15 ottobre 1432 in cui si scrive: *Vidit enim beatitudo vestra cum florentiae fuit,* ecc. La lettera è riprodotta dal GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, I, pag. 128-129.

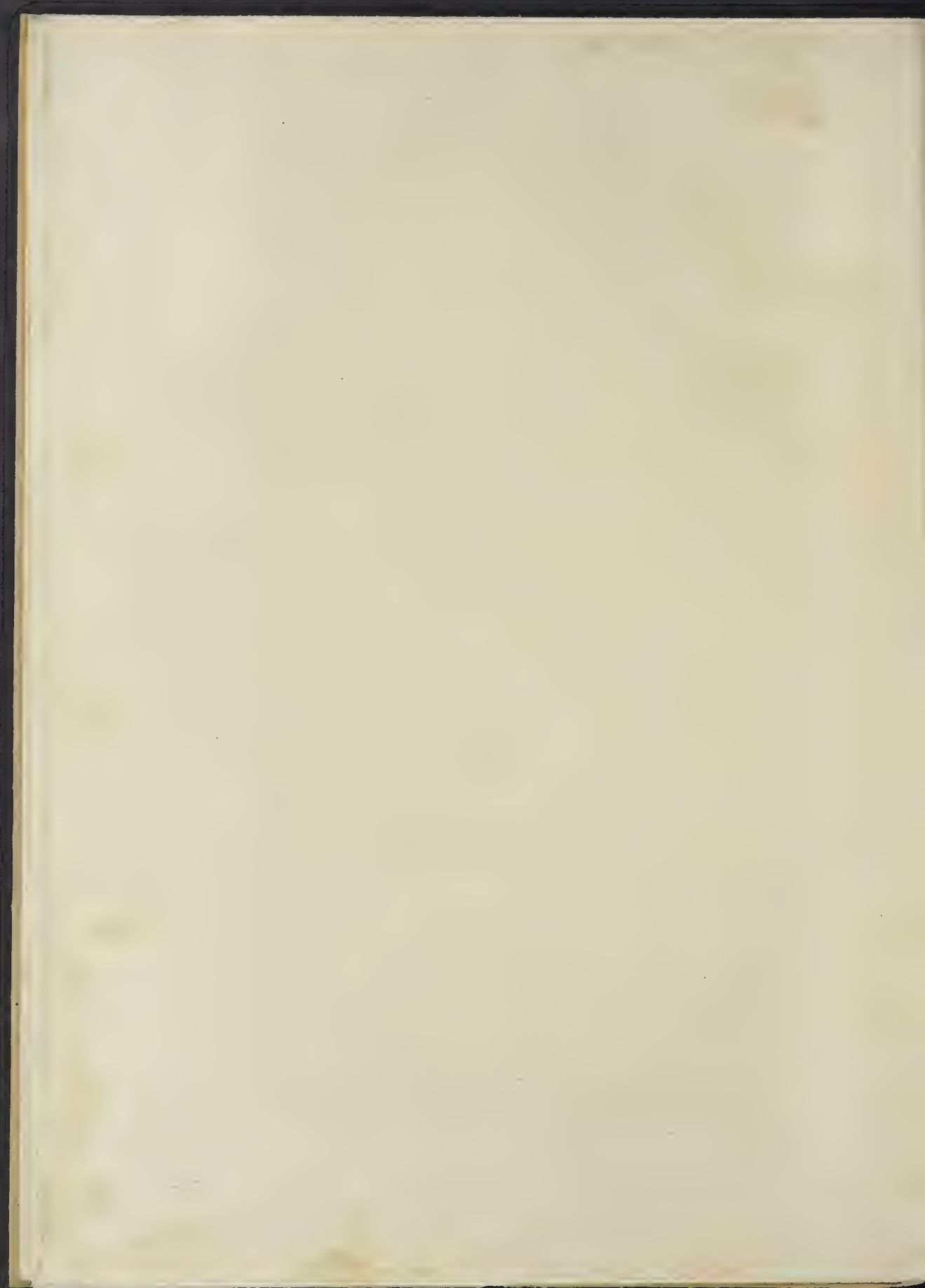
[2] MILANESI, nelle note al VASARI, II, pag. 454, nota 2.

[3] E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, pag. 573.

[4] M. REYMOND, *La sculpture florentine*, III, Florence, 1899, pag. 25.

Fotot. Danesi - Roma

ROMA, CHIESA DI S. PIETRO.

PORTE DI BRONZO

clero cresceva ogni giorno l'agitazione, e gli stessi cardinali non approvavano i procedimenti di Eugenio, così che alla fine egli dovette arrendersi e si indusse ad aprire trattative con il concilio. Il 31 maggio del 1433 venne incoronato in Roma imperatore Sigismondo II, e questo avvenimento segnò un temporaneo trionfo della politica papale, perchè l'imperatore si obbligò a riconoscere Eugenio IV. Pure in una situazione così pericolosa, il papa trovava il modo di occuparsi delle più piacevoli cure dell'arte, poichè, come si è detto, nel 1433 fece venire in Roma l'Averlino.

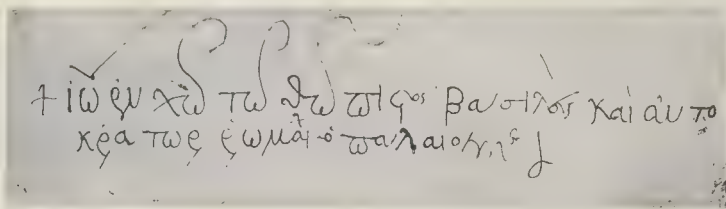
Di giorno in giorno però gli avvenimenti si facevano più gravi: Filippo Maria Visconti duca di Mantova, « anima di tutte le trame antipapali », faceva invadere le terre della Chiesa dalle sue truppe agli ordini del conte Francesco Sforza e di Niccolò Fortebraccio, il quale ultimo, animato dai Colonna nemici del papa, giungeva fin presso Roma, occupando ponte Molle ai 25 di agosto 1433. Il papa si rifugiò in Castel Sant'Angelo, poi in San Lorenzo e Damaso, dove gli giunse la notizia della ribellione delle Marche per l'invasione dello Sforza, che il duca di Milano si teneva fedele con la promessa di dargli in moglie la sua figlia unica Bianca Maria.

Alle città delle Marche, che insofferenti del duro governo del rettore Vitelleschi, erano passate subito allo Sforza, seguirono quelle dell'Umbria e della Tuscia romana. Stretto da tante difficoltà, e consigliato anche dai legati di Sigismondo e da quelli di Francia, Eugenio IV risolse di sottomettersi al concilio di Basilea, e il 15 dicembre ne riconobbe la suprema autorità, cercando subito dopo di allontanare con questo atto i nemici che circondavano Roma. Francesco Sforza accolse favorevolmente i legati del papa, tra cui era Flavio Biondo, e fu nominato ai 25 marzo 1434 vicario pontificio nella Marca d'Ancona e gonfaloniere della Chiesa; Fortebraccio non volle invece venire a patti, e, rafforzato da Niccolò Piccinino, capitano di ventura, assalì Roma, cingendola fortemente e molestandola, finchè il popolo, stanco dei danni di una guerra continua, dopo vari tentativi amichevoli presso il papa, insorse la sera del 29 maggio. Occupato il Campidoglio e proclamata la repubblica, i nuovi governatori volevano trasportare in città il papa, che abitava il palazzo di San Crisogono, ma Eugenio risolse di fuggire, e nella notte del 4 giugno riuscì a stento a salvarsi in barca pel Tevere, e a giungere ad Ostia, di dove su una galera si recò a Pisa, e di lì a Firenze, ove fu accolto con ogni onore e ricoverato in Santa Maria Novella. Il cardinale Francesco Condulmaro, nipote del papa, era rimasto in Roma prigioniero.

Intanto il governo popolare si era impadronito di Roma che era in preda al più grande disordine; e mentre da Castel Sant'Angelo Baldassarre di Offida, prevosto pontificio, bombardava la città, al di fuori le milizie sforzesche la minacciavano. I governatori, a quanto narrano i cronisti contemporanei, non facevano che mettere a ruba la cittadinanza, e fra tanti mali i Romani, vedendo deluse le loro speranze, cominciavano a desiderare il ritorno del potere papale, e aprirono trattative col pontefice, perchè rientrasse in Roma. Ma Eugenio non sentendosi sicuro non volle ritornare e spedì come luogotenente Giovanni Vitelleschi vescovo di Recanati, con soldatesche dello Sforza e degli Orsini, che occuparono il borgo di San Pietro il 25 ottobre 1434; i governatori fuggirono, il Vitelleschi prese il Campidoglio, liberò il

nipote del papa, restaurò l'autorità della Chiesa, e col ferro e col fuoco in poco tempo ridusse all'obbedienza tutte le famiglie nobili della campagna nemiche del pontefice. Durante un'assenza del legato pontificio, i Conti, i Savelli, i Caetani e i Colonna, sul principio del 1436, insorsero di nuovo, ma sopraggiunse il Vitelleschi che tornava da Firenze, dove il papa l'aveva investito della dignità di patriarca di Alessandria; distrusse la rocca dei Savelli, assediò Palestrina città capitale dei Colonna, la prese e l'incamerò al fisco con tutte le altre città possedute da quella potentissima famiglia. [1]

Il 12 settembre 1436 il Senato raccolse un parlamento di cittadini, e fu stabilito d'innalzare un monumento pubblico al Vitelleschi: una statua equestre in Campidoglio con l'iscrizione: « Iohanni Vitelliensi patriarce alexandrino tertio a Romulo Romane urbis parenti ». [2] E intanto la città era sempre più impoverita e la campagna orribilmente devastata, così che il Poggio ebbe a scrivere: « Rade volte il governo di altri papi sulle province della Chiesa romana recò devastazioni e malanni eguali. I terreni flagellati dalla guerra, le città deserte e demolite, i campi messi a guasto, le vie infestate di predoni, più di cinquanta borgate in parte rase al suolo, in parte saccheggiate dagli uomini d'arme, soffersero ogni sorta d'iniquità. Molti cittadini, dopo la distruzione delle loro città, furono venduti schiavi, molti in carcere perirono di fame ». [3]

Intanto Eugenio IV era tornato in discordia col concilio di Basilea. Nel 1435 i congregati avevano emanati decreti di riforma che abolivano gran parte delle

Firma dell'imperatore Paleologo nell'atto d'unione delle chiese

rendite della curia, e toglievano quasi i mezzi di esistenza al papa, il quale in un memoriale diretto a tutte le corti europee si lamentò dell'usurpazione del concilio; il conflitto fu alimentato dalla questione dell'unione con la Chiesa orientale, ognuna delle due parti desiderando acquistarsi la gloria di quell'importante tentativo. Era necessario che il concilio si trasportasse in qualche luogo più facilmente accessibile ai Greci; i Basileesi non volevano questo mutamento, ma Eugenio riuscì a far sì

[1] F. Gregorovius, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, Roma, Società editrice nazionale, volume III, pag. 717. Al Gregorovius e al Pastor, *Storia dei papi*, Trento 1890, vol. I, ci siamo ispirati per la storia del pontificato di Eugenio IV.

[2] Osserva il Gregorovius, pag. 718, che « se mutazione di fortuna non l'avesse impedito, oggidì, sulla piazza del Campidoglio, invece della statua equestre di un illustre imperatore romano, vedremmo quella di un prete guerriero, coperto di corazza: e certo sarebbe stata opera del Donatello ». Ma non bisogna dimenticare che c'era in Roma l'Averlino e che più probabilmente l'opera sarebbe stata affidata a lui.

[3] Poggius, *De varietate fortunae;* noi abbiamo riportato il passo secondo la traduzione del Gregorovius, *Storia*, III, pag. 719.

Fig. 1 — Roma, Porte di San Pietro. Il *Salvator Mundi*

Fig. 2 - Roma, Porte di San Pietro. La Madonna

che i Greci si rifiutassero di recarsi a Basilea, e ai 18 settembre 1437 proclamò Ferrara sede del concilio. In fondo l'unione delle Chiese era piuttosto la causa apparente che la vera; il papa desiderava l'unione per avere un successo contro quelli di Basilea, i quali a loro volta per la stessa ragione avrebbero voluto attribuirsene il merito; l'imperatore greco se ne serviva sperando di ottenere aiuti contro i Turchi che minacciavano la distruzione completa del suo impero.

I Greci intrapresero il viaggio nel novembre 1437 su navi messe a loro disposizione dal papa; l'8 gennaio 1438 il cardinale Albergati aprì il concilio di Ferrara, e ai 4 di marzo vi giunse l'imperatore greco Giovanni Paleologo col fratello Demetrio, col venerando patriarca Giuseppe e con numeroso seguito di dignitari e teologi: Eugenio erasi recato a Ferrara già dalla fine del gennaio. Le trattative si protrassero per più d'un anno, e più d'una volta corsero pericolo d'essere interrotte, ma i teologi greci moderati dalle istanze del loro imperatore, che col fallimento del concilio vedeva compromessi i suoi interessi politici, si arresero alla fine, « impauriti non di San Pietro, ma di Maometto »[1] e il 5 luglio del 1439 fu firmato l'atto d'unione a Firenze, dove per ragioni di opportunità si era trasferito il concilio nel febbraio di quell'anno.

Fu questo un grande successo per Eugenio IV, che inasprì però maggiormente i Basileesi, i quali elessero antipapa Amedeo di Savoia col nome di Felice V; ma questi non potè mai giungere ad avere qualche importanza; non ispirava alcuna fiducia, e solo pochi principi lo riconobbero, tra i quali Alfonso d'Aragona.

L'unione coi Greci fu seguita da altre: il 22 novembre 1439 i legati armeni firmarono il trattato per l'unione della loro Chiesa; nel 1441 avvenne l'accordo coi Giacobiti, e il 7 agosto del 1443 il papa esprimeva in una bolla la sua riconoscenza a Dio per l'unione coi Greci, Armeni, Nestoriani, Maroniti e Giacobiti. Con un' enciclica del 1442 aveva ordinato a tutti i vescovi di prelevare un decimo delle rendite per continuare la guerra contro i Turchi.

Fra tutti questi avvenimenti, tra le rivoluzioni, le guerre, le congiure, le condizioni interne di Roma erano tristissime. Il Vitelleschi « *homo diabolico* », come lo chiama Stefano Infessura, imperava da tiranno; arricchito col bottino delle città conquistate, a capo di una forte milizia, egli destava l'invidia e il sospetto di tutti i principi e i governi d'Italia, specialmente dei Fiorentini che si misero d'accordo con Antonio Rido castellano di Castel Sant'Angelo, e nemico acerrimo del Vitelleschi, il quale intendeva di torgli il comando del castello per darlo ad uno dei suoi. Il 19 marzo 1440 il Rido ebbe un colloquio sul ponte Sant'Angelo col Vitelleschi che passava con le sue truppe partendo da Roma; e quando i soldati si furono allontanati, a un cenno convenuto fu sbarrata la porta della fortezza e catturato il patriarca che pochi giorni dopo era cadavere.

La sua fine fu udita dappertutto con gioia; pure, osserva il Gregorovius, parrà strano che una sola voce di rimpianto si levasse da Roma: il cronista Paolo Petroni così scrive: « Davvero non so se questo sia stato un giudizio di Dio, poichè, come udiste, egli fu uomo crudele, altiero, iracondo, crapulone, vanitoso; ma io dico questo:

[1] GREGOROVIUS, *Storia*, III, pag. 724.

Fig. 3 — Roma, Porte di San Pietro. L'Apostolo Paolo

Fig. 4 — Roma, Porte di San Pietro. L'Apostolo Pietro e papa Eugenio IV

Fig. 5 — Roma, Porte di San Pietro. Papa Eugenio IV (particolare)

Foto Faresi Roma

ROMA - PORTA DI SAN PIETRO

IL MARTIRIO DI SAN PAOLO

Fotot. Danesi, Roma

ROMA - PORTA DI SAN PIETRO

IL MARTIRIO DI SAN PIETRO

Fig. 6 — Roma, Porte di San Pietro. Il palazzo di Nerone (particolare del martirio di San Pietro)

ei ci tenne in grande disciplina e in prosperità: finchè visse, il grano costò dodici carlini al rubbio, lui morto in quindici giorni crebbe a ventidue, così che la maggior moltitudine del popolo ne fu assai dolente ».[1]

Il papa mandò a Roma, come successore del Vitelleschi, Lodovico Scarampo Mezzarota, cameriere pontificio e patriarca di Aquileia, uomo di sentimenti mondani: era stato medico e come tale si narra che avesse guarito Eugenio IV da una grave malattia, poi soldato, e infine era entrato nella carriera ecclesiastica: subito dopo la sua nomina a Roma, fu creato cardinale di San Lorenzo e Damaso (1 luglio 1440). La città era da qualche anno in tristissime condizioni; la popolazione ridotta in minimo numero, le strade deserte e non selciate, i monumenti, i palazzi, le chiese, in rovina. Vendette sanguinose, assassinii, ruberie, empivano di orrore Roma; dalle basiliche si rubavano impunemente gli oggetti preziosi e persino i marmi, tanto che Eugenio nel 1436 aveva emanato una bolla contro i profanatori delle chiese: due anni dopo due preti beneficiati di San Giovanni in Laterano rubarono le pietre preziose che ornavano i reliquiarii delle teste degli apostoli; ma scoperti furono pubblicamente messi a morte con orribili supplizii. Dice uno scrittore del tempo che l'assenza del papa aveva trasformato Roma in un villaggio di vaccari; per le vie pascevano maiali e buoi; ogni giorno si esponevano alle porte della città teste e membra di delinquenti squartati a brani; dappertutto cresceva l'erba, in ogni parte rovina, miseria, desolazione.

Lo Scarampo, uomo astuto, ricco, anch'egli corrotto, prese a governare Roma con severità pari a quella del Vitelleschi, acquistandosi in verità grandi meriti col riparare in parte ai guasti materiali della città; amante del lusso e delle ricchezze egli era anche un appassionato raccoglitore d'oggetti d'arte antica, di cui era profondo conoscitore.[2] Ciriaco d'Ancona in una lunga lettera che scriveva nel 1439 allo Scarampo per felicitarlo della sua nomina a patriarca di Aquileia, lo chiama *vetustarum rerum amator:* già in quel tempo lo Scarampo possedeva

Fig. 7 — Roma, Porte di San Pietro. Fregio del battente sinistro

[1] GREGOROVIUS, pag. 729.

[2] E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, *Bibl. des écoles françaises d'Athènes et Rome*, IV, 1879, pag. 36; PASTOR, *Storia*, I, pag. 223.

Fig. 8 e 9 - Roma, Porte di San Pietro. Fregi del battente sinistro

quel famoso calcedonio intagliato col ratto del Palladio, tanto ammirato allora da tutti.[1] Per la sua lautezza lo Scarampo era chiamato il cardinal Lucullo; il costo della sua mensa ammontava alla spesa giornaliera di venti ducati; ed egli si curava più delle cose mondane che della religione. Il cardinale Papiense scrive di lui *Utinam tam religiosi animi quam ad saecularia vigilis!*

Fig. 10 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro
Ritratto di Flavio Biondo (?)

Nel 1441 Roma vide passare tra le sue mura il venerando abate Andrea del convento di Sant'Antonio in Egitto, che con dieci monaci, dopo aver firmato a Firenze

[1] Intorno alla storia del prezioso calcedonio si veda MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, pag. 48.

L'Averlino lo ricorda nel Trattato, insieme con una corniola, pure dello Scarampo: « *Et uno calcidonio, il quale fu di Nicholaio Niccholi, venduto al patriarca dugento ducati, il quale à in cavo uno huomo nudo a sedere su uno sasso con uno coltello da una mano, dall'altra uno huomo armato; chè sono tanto degnissimamente fatti, che la natura non credo avessi potuto fare meglio. Sono di tanta dignità queste due cose, che si tiene che fussino di mano di Pulicreto, il quale si dice fu re* ». OETTINGEN, *Tractat*, pag. 658.

il trattato d'unione della Chiesa etiopica, veniva a visitare le tombe degli apostoli. I Romani erano stanchi dell'abbandono in cui rimanevano, e indirizzavano continue istanze ad Eugenio IV affinchè rientrasse in Roma, ma il papa protrasse il suo ritorno fino al 1443. Ai 28 settembre di quell'anno egli entrò in Roma accolto dalle grida festanti del popolo che applaudendolo gli chiedeva la diminuzione delle

Fig. 11 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

gabelle. « La città era in cattivissime condizioni; gli abitanti parevan bifolchi, degli « antichi monumenti facevasi calcina. Tra le anguste vie non selciate, vedevansi « vagare giovenche, pecore, capre. In vicinanza del Vaticano i lupi penetravano « nottetempo nel camposanto attiguo a San Pietro, dissotterrando i cadaveri ivi « sepolti. La chiesa di Santo Stefano era senza tetto; San Pancrazio e Santa Maria « in Domnica minacciavano di sfasciarsi ».[1] Lo scempio che si faceva dei mo-

[1] L. Pastor, *Storia dei papi*, I, pag. 244.

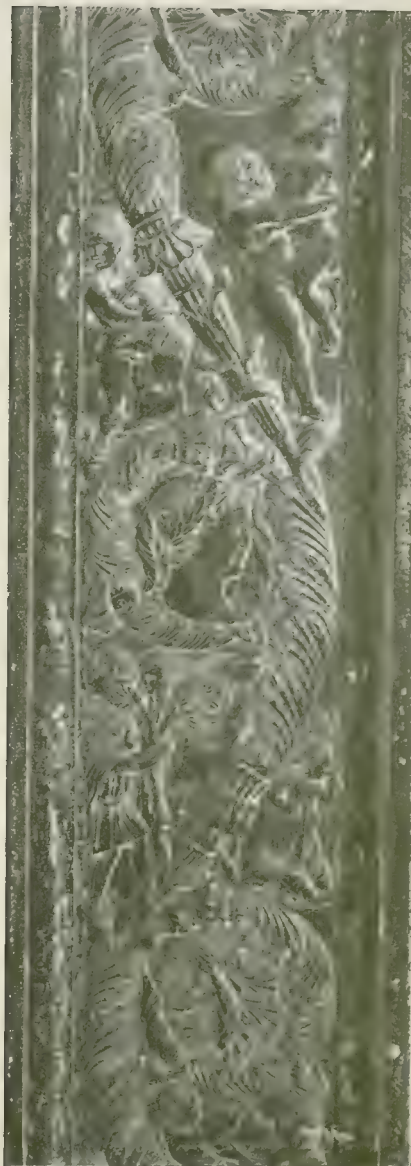



Fig. 12 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

numenti antichi per trarne calce, ci è attestato dallo stesso Averlino in un passo del Trattato: « *Le pietre che non sono buone a fare calcina, benchè in alcuno luogho se ne truovi et ancora se ne facci, sono i marmi, et di questa ho veduto fare a Roma et questo è stato per due cagioni, perchè ve n'era tanta abbondanza et anche perchè essendo venuta Roma nell'ultima stremità di roba et anche d'animi gentili a cquesti nostri tempi n'hanno consumati moltissimi de' quali n'hanno fatto calcina et hanno guasto idificij degni, solo per questa miseria di non mandare a' luoghi dove ella nascie et evene copia non troppo distante et anche assai comoda a condurla per rispetto del fiume. Credo che se ritornassino quelli che fecono fare con tanto spendio et magnificenza che fecono condurre quelle per fare quelli magni hedificij perchè ne rimanesse fama. Et costoro gli abbino non che mantenuti ma aiutati a ruvinare, sarebbono da gittarli nella ardentissima fornace insieme con quelle nobilissime figure di marmo le quali coloro minuzzavano per farne calcina* ».[1]

Con l'aiuto dello Scarampo, il papa continuò l'opera di restauro già iniziata dal cardinale; ai 13 di ottobre convocò il concilio in Laterano, scagliando scomuniche contro i congregati di Basilea e contro l'antipapa. Eugenio non trovò pace, anche dopo il suo ritorno; ma finì còl trionfare dei suoi nemici; vinse lo Sforza che s'era impadronito di quasi tutte le Marche, riuscì a indurre Francia e Germania a non riconoscere l'antipapa, incatenando così per molti anni il movimento germanico della riforma.[2]

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 693.

[2] Gregorovius, *Storia della città di Roma*, III, pag. 728.

Eugenio morì il 23 febbraio 1447; persecuzione, fuga, esilio, scisma, avevano funestato il suo pontificato, che da ultimo si chiuse con il trionfo dell'unione delle chiese e con la vittoria sullo scisma.

Papa Eugenio secondo lo descrive Vespasiano da Bisticci « era grande della « persona, di bellissimo aspetto, macilento e grave, e di grandissima autorità a

Fig. 13 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

« vederlo, in modo che non era alcuno che, per la grande autorità ch'egli avea « in sè, lo potesse guatare. Nel tempo ch'egli stette in Firenze, mai si lasciava vedere; « ma quando egli si mostrava, era tanta la divozione ch'egli era a vederlo, che « pochi lo guatavano che potessero contenere le lagrime.

« Ricordomi – dice Vespasiano – che papa Eugenio una volta in Firenze, che « era al tempo del suo esilio, stava sur un palchetto, presso alla porta che entra

Fig. 14 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

« nel chiostro di Santa Maria Novella, « ed era la piazza piena, non solo essa, ma « tutte le vie che vengono in detta piazza. « Non si sentiva persona che parlasse, « ma ognuno era volto al pontefice. E « quando egli cominciava a dire *auditorium « nostrum in nomine Domini*, si sentiva la « piazza tutta piena di lamenti, chiamando « a Dio misericordia per la grande divo- « zione che avevano a vedere la sua san- « tità... Veramente in questo tempo egli « pareva quello che rappresentava.

« Venendo ora alla sua vita egli era « stato più tempo che non aveva mai be- « vuto vino, ma acqua fatta con zuccaro, « e un poco di cannellà solo, e non altro. « De' cibi non voleva se non una vivanda « sola, ed il forte era lesso, e mangiava « secondo n'aveva voglia; e per questo « termine avevano sempre parato in cu- « cina. Mangiava volentieri frutti ed erbe. « Dava udienza a chi la voleva, passato « il tempo delle sue occupazioni... Era « liberalissimo e grandissimo datore di « limosine, che ne dava a chi gliene do- « mandava, e così sempre aveva debito « perchè non serbava nulla ».

* * *

Le difficili condizioni politiche e religiose che si determinarono fin dall'assunzione di Eugenio IV al pontificato, non gli dettero la possibilità di aiutare grandemente lo sviluppo delle arti in Roma, e paralizzarono così per qualche tempo quel benefico movimento di mecenatismo che iniziatosi con Martino V, doveva formare la maggior gloria dei successori. Ma non dobbiamo dimenticare che malgrado le sue tristi condizioni, il papa aveva mostrato, fin dagli inizii del suo regno, il più grande interesse per l'arte: Pisanello conduceva allora a fine gli affreschi cominciati da Gentile da Fabriano al

Laterano; Donatello faceva una breve comparsa a Roma lasciandovi il tabernacolo di S. Pietro e varie lastre sepolcrali; l'Averlino iniziava le porte della basilica vaticana; ma dopo la fuga del papa le condizioni della città non erano certo tali da invogliare altri artisti a recarvisi, e la mancanza di opere di quel periodo ci prova

Fig. 15 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro
Ritratto di Antonio Averlino

che fino al ritorno di Eugenio l'Averlino dev'esser rimasto solo, lontano da tutto il movimento artistico che si determinava in quegli anni nel resto d'Italia.[1]

In questo ambiente, tra la rovina, la miseria e gli sconvolgimenti, rimase l'Aver-

[1] I documenti pubblicati dal Müntz sulle arti a Roma al tempo di Eugenio IV, si riferiscono quasi tutti agli anni 1431-34, e 1443-47: E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, pag. 32-67; e *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1885, pag. 321.

lino a Roma attendendo all'opera delle porte di San Pietro, che dovè procedere lenta anche per i continui disordini e per la scarsezza di denaro in cui versava la curia; il Biondo scrive che le porte di bronzo fatte fare da Eugenio non sono infe-

Fig. 16 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

riori per magnificenza a quelle argentee di Leone IV, e che il prezzo degli artefici supera di quattro volte quello del bronzo.[1]

Maggiore impulso dovè prendere il lavoro nel 1439: dopo il trionfo riportato dalla politica papale con l'unione delle Chiese, le porte di San Pietro non furono più soltanto un segno della magnificenza di Eugenio e di riverenza al tempio del cattolicismo, ma divennero quasi il monumento che celebrava quel fatto così importante e rappresentava in modo tangibile e visibile a tutti la gloria del pon-

[1] *Roma instaurata*, libro I, cap. LIV-LVI.

tefice: sulla soglia della chiesa romana, le porte di bronzo con le storie del Concilio fiorentino, erano come la sanzione di quell'accordo che univa insieme tutta la cristianità.

Le migliorate condizioni permettevano al papa di largheggiare nelle spese; la presenza dello Scarampo, magnifico mecenate, incoraggiava l'artista, il quale dopo una breve dimora in Firenze, dove era potuto ritornare a contatto coi suoi antichi compagni di lavoro, divenuti giganti, tornava all'opera con nuova energia e nuovi ideali.

* * *

Le porte di bronzo di San Pietro, senza le moderne aggiunte (Tav. 1) in alto e in basso, misurano m. 6 di altezza, e m. $3\,^1/_2$ di larghezza. Su una grossa anima di legno sono inchiodate le lastre di bronzo per mezzo di larghi chiodi; ogni battente è diviso in tre riquadri, due maggiori e uno minore, separati da cornici; tutto intorno gira un fregio di fogliame ornato di molte figure. Le rappresentazioni dei due battenti si fanno riscontro: negli specchi superiori la Madonna corrisponde a Cristo, San Pietro a San Paolo; le storie delle piccole cornici coi fatti del pontificato di Eugenio IV cominciano sul battente di sinistra e continuano in quello di destra; soltanto le cornici che circondano i battenti sono indipendenti. Noi descriveremo prima gli specchi più grandi, in seguito le cornici, e da ultimo le storiette dei fatti contemporanei all'artista.

Nel riquadro superiore dello sportello di sinistra è rappresentato *Cristo* seduto in trono (fig. 1). Sul fondo dello scomparto è appeso un ricco tappeto sostenuto in alto da cinque chiodi: lo

Fig. 17 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

circonda un bordo con ornati fatti di lettere arabe e una frangia a fiocchi: il tappeto per mezzo di rami incrociati è diviso a scacchi nei quali si alternano per linee in senso orizzontale, stemmi di Eugenio IV e palmette o foglie stilizzate. Ai due angoli superiori avanti al tappeto stanno due teste d'angeli, alate; nel mezzo due grossi festoni di lauro che si riuniscono nel centro dello scompartimento; al punto d'unione

Fig. 18 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

due rosette dalle quali partono due nastri svolazzanti; i festoni ricadono lateralmente lungo l'orlo del tappeto fin verso la metà del riquadro, e terminano con un'altra rosetta.

Innanzi al tappeto, su una base o gradino rettangolare che porta l'iscrizione SALVATOR MUNDI, sorge il trono, senza schienale, poggiato su zampe leonine dalle unghie molto accentuate; le parti laterali visibili, sono riccamente ornate da

Fig. 19 e 20 — Roma, Porte di San Pietro. Fregi del battente sinistro

volute di foglie e da rosoni. Cristo siede maestosamente sul trono, piegando un poco il capo sulla spalla destra, ha lunga barba e capelli che gli ricadono sulle spalle; ha intorno al capo il nimbo circolare circondato da un bordo ornato di let-

Fig. 21 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro
Ritratto del cardinale Scarampo (?)

tere arabe, e portante la croce in smalto rosso rubino; con la mano destra benedice, con l'altra sostiene un volume o meglio un dittico poggiato sul ginocchio sinistro, sulle cui due facce interne si legge: EGO SUM LUX MUNDI ET VIE VERITATIS. Cristo porta una prima tunica con strette maniche ornate; su questa ne indossa un'altra cinta intorno al busto, decorata di clavo, e con maniche assai larghe; infine al disopra porta il pallio che gli lascia libera la parte destra ed è circondato da una frangia, e ornato nel lato diritto da fiorami; ai piedi calza scarpe con ornati.

Nello specchio dello sportello di destra, che fa riscontro a quello ora descritto, è rappresentata la *Madonna* (fig. 2). Sul fondo è anche qui appeso il tappeto, e in alto c'è il festone coi due angeli; nel mezzo sorge il trono pure sorretto da zampe

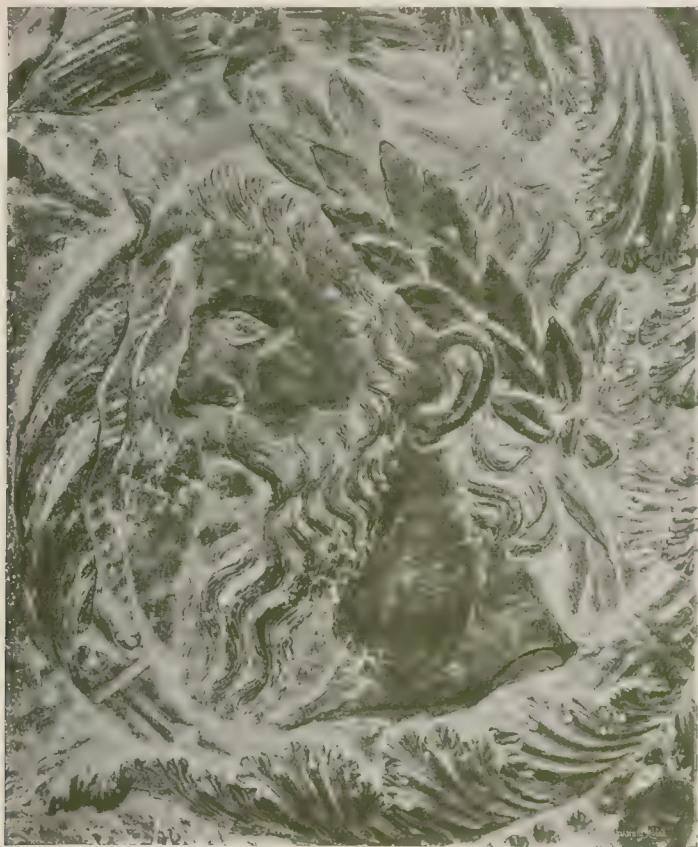



Fig. 22 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

leonine, e con volute di fogliame ai lati, posto su un gradino che ha la scritta: AVE GRATIA PLENA · D · TECUM.

Dietro al trono si eleva una nicchia, il cui fondo è decorato a cassettoni che portano rosette; la conca è tutta tempestata di stelle: ai lati della nicchia stanno due pilastrini scanalati sormontati da capitellini a fogliame; sulle volute del trono che si innalzano fin quasi alla conca, posano ai lati due colombe ad ali spiegate. La Madonna, seduta sul trono, sta con le mani incrociate sul petto (nell'anulare sinistro

Fig. 23 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

porta un anello); veste tunica cinta, riccamente ornata di stelle inscritte entro cerchi, e al disopra un mantello a fiorami che le copre anche il capo ed è stretto sotto al collo da una fibula rotonda. Il nimbo circolare da cui partono raggi di luce porta nel bordo la scritta: « ΧΑΙΡΕ · ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΗΝΗ · ΜΑΡΙΑ · ὁ ΚΥΡΙΟΣ ΜΕΤΑ ».

Nel riquadro centrale dello sportello di sinistra, sotto la figura del Cristo, è rappresentato *San Paolo* (fig. 3). Il fondo dello scompartimento è formato dal solito tappeto che ha intorno una frangia e poi un bordo ornato di lettere arabe e di tondi con lo stemma di papa Eugenio; nell'alto vedonsi tre teste di cherubini alate, unite tra loro con un festone.

Su una piccola base, che porta l'iscrizione graffita: S. PAVLVS APOSTOLVS sta in piedi il santo vôlto verso destra: ha intorno al capo il nimbo ornato di lettere arabe, alternate con rosette; è calvo nel mezzo, ed ha capelli arricciolati sulle tempie, lunga barba fluente, secondo il tipo iconografico stabilitosi fin dai primi secoli del Cristianesimo. L'apostolo veste una tunica stretta alla cintura e su di essa una ampia clamide che gli giunge fino ai piedi, ed è fermata sulla spalla destra da due fibule rotonde, in una delle quali c'è un busto in profilo imitato dall'antico. Il braccio destro rimane naturalmente fuori della clamide e sta disteso sul fianco: nella mano il santo tiene una grande spada con la lama larga e segnata da solchi e l'impugnatura terminante in un pomo; il braccio sinistro è invece tutto avvolto nel manto, e ne esce fuori soltanto la mano, in cui tiene un libro chiuso con la copertura ornata da una cornice in cui corre un nastro a spirale.

A sinistra, in terra, accanto all'apostolo *vas electionis*, è posato un elegante vaso baccellato, a due anse, sul cui collo è figurato un leone contornato da una ghirlanda;

dal vaso escono delle foglie e lunghi steli di gigli; sul più alto fiore sta ad ali spiegate una colomba.

Nel corrispondente specchio di destra è figurato *San Pietro* (fig. 4), di faccia, nello stesso costume di Paolo, con barba arricciata e rotonda, tonsurato nel mezzo del capo; egli regge nella sinistra un libro chiuso, dalla copertina ornata, nella destra stesa sul

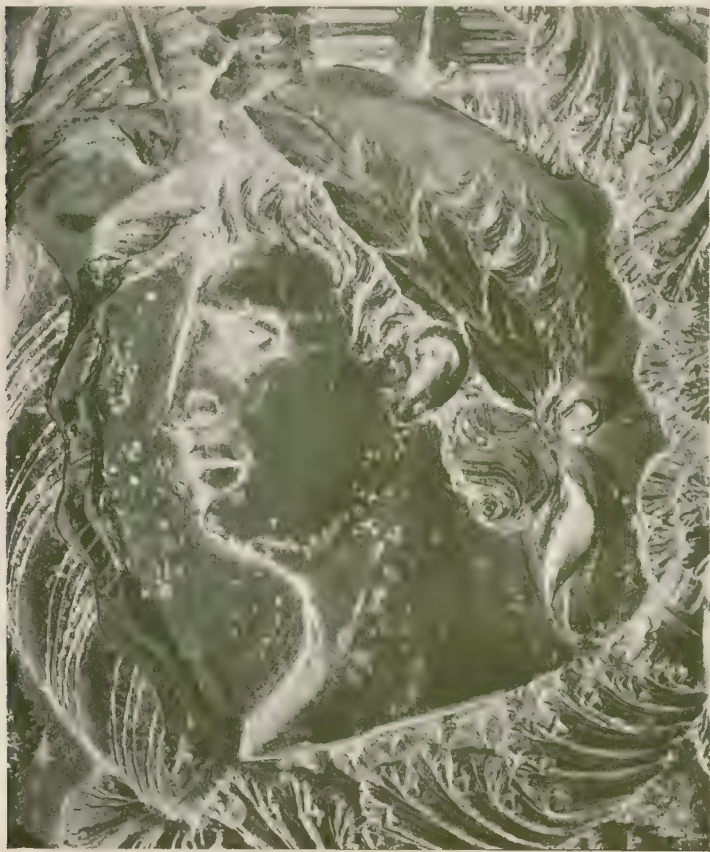



Fig. 24 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

fianco tiene un cordone a cui stanno attaccate due chiavi; il volto del santo è solcato da grossi incavi; le mani sono molto venose. La clamide è retta sulla spalla destra da una fibula ornata di rosette di smalto bianco, verde, giallo.

A sinistra, inginocchiato innanzi a Pietro, sta il papa Eugenio IV (fig. 5), rappresentato in proporzioni molto minori, con ricchi abiti pontificali e la tiara sul capo;

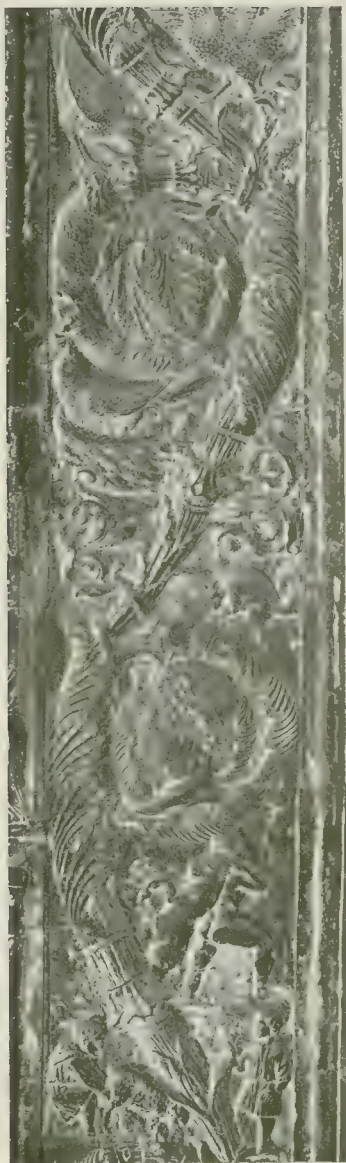



Fig. 25 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

egli sta esattamente in profilo; tiene la destra inanellata sul petto, e con la sinistra stringe le chiavi tenute dall'apostolo; il capo del pontefice è leggermente alzato. Nella base su cui stanno le due figure si legge, a destra S. PETRVS · APOSTOLVS; a sinistra EVGENIVS · PP · IIII · VENETVS.

Nello specchio inferiore di sinistra è raffigurato il *Martirio di San Paolo* (Tav. II). Nella cornice superiore del rilievo si legge, tra quattro stemmi di Firenze, l'iscrizione graffita: « OPVS · ANTONII · DE · FLORENTIA ».[1] Tutta la rappresentazione poggia su una base in forma di trapezio rovesciato, sporgente all'infuori: sulla superficie concava di essa son figurati nel mezzo due tritoni che reggono uno scudo o medaglione in cui si vede il busto di Antonio Averlino, in profilo; intorno gira l'iscrizione, ora appena visibile: ANTNIVS (*sic*) · PETRI · DE · FLORENTIA · FECIT · M.CCCCXLV. Il busto dell'Averlino è in rilievo, e dorato, su un fondo di smalto turchino; le lettere sono incavate e sembra che fossero riempite di smalto. Ai due lati ci sono due conchiglie sorrette pure da tritoni, entro le quali vedonsi teste antiche in rilievo.

Il fondo della rappresentazione è occupato da un paesaggio roccioso, interrotto a sinistra da un'alta edicola, che sta a indicare il palazzo dell'imperatore. L'edicola ha sul davanti due pilastri scanalati che poggiano su basi portanti teste antiche in rilievo, e sostengono capitelli corinzii da cui si elevano due eleganti mensole ornate di foglie. L'architrave è ornato di ghirlande sostenute ai lati da bucranî, nel mezzo da un'aquila ad ali spiegate; nel timpano triangolare si vede la testa di Giano Bifronte entro una corona d'alloro.

Nel fondo dell'edicola, tutto ornato di graffiti, sono appesi un elmo, una corazza, una spada e uno scudo, sul quale sono rappresentate due bestie lottanti, che un uomo,

[1] Dopo FLORENTIA, si legge la parola SFOGLIA, aggiunta in epoca posteriore.

stando in mezzo, cerca di separare. Sotto l'edicola, su una base ornata da una ghirlanda sostenuta nel centro da un'aquila e ai lati da maschere, sorge il trono imperiale riccamente ornato con un grifo alato: l'imperatore in profilo, siede con le gambe incrociate, indossando tunica, corazza squamata e clamide, col capo coronato d'alloro; tiene la destra abbassata e leva la sinistra nel gesto d'impartire un ordine

Fig. 26 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

ad un guerriero che si tiene in piedi innanzi a lui. Il guerriero con elmo e corazza, volge il capo all'imperatore, e poggia la sinistra sull'impugnatura della spada, mentre con l'altra mano fa un segno di indicazione verso destra.

Nella parte destra del rilievo si vede nel primo piano l'apostolo Paolo, vestito di lunga tunica cinta, calvo, nimbato, con le mani legate dietro la schiena; un soldato con elmo e corazza lo afferra alla cintola, mentre dietro, un altro soldato a

capo scoperto alza il braccio destro col pugno chiuso per colpire il santo sul capo. Il piccolo gruppo è pieno di vivacità: San Paolo con la calva fronte bombata, con lunga barba, il naso aquilino, par che corrughi le ciglia, guardando con nobile altezza il soldato che lo afferra; e si spinge col corpo un poco all'indietro come per resistere alla violenza, piantando solidamente il piede destro sul terreno; l'altro

Fig. 27 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

soldato che vien dietro, a questo atto del santo, con l'occhio acceso, i capelli sollevati, il viso gonfio come per gridare, leva il pugno chiuso e sta per lasciar cadere con violenza il colpo.

Nell'angolo di destra si vede di nuovo il santo, inginocchiato, con gli occhi bendati e le mani giunte, e dietro a lui il carnefice in tunica corta senza maniche, e larghe brache, solleva il braccio destro per menare il colpo con una corta spada a larga lama.

Dietro ai due gruppi ora descritti c'è una schiera di cavalieri armati, uno dei quali interamente visibile, gli altri un po' all'indietro in un secondo piano; alcuni guardano alla decapitazione, due volgono il capo all'indietro per parlare ai compagni, altri guardano alla scena che si svolge sul sommo di una montagna che sta nel fondo del quadro; tutti hanno armatura ed elmo tranne uno che è a capo scoperto; e portano lance e labari.

Tutto il fondo del rilievo è occupato da una montagna frastagliata, sulle cui cime si elevano alberi fronzuti: sulla vetta più alta si vede una donna inginocchiata, con lunga tunica cinta, senza maniche, coi capelli disciolti sulle spalle, che tende le braccia al cielo verso la figura di San Paolo, che uscendo a metà dalle nubi luminose e scendendo verso di lei le porge un drappo: qui è figurata Plautilla a cui viene restituito dal santo il velo ch'ella gli aveva prestato per bendarsi.

In alto nel cielo, un volo d'uccelli; sul monte, tra gli alberi, a sinistra un lupo che divora un altro animale; a destra un leone che sbrana un agnello, e un lupo presso un albero.

Nel corrispondente riquadro del battente di destra è figurata la *Crocifissione di San Pietro* (Tav. III). Nella cornice superiore si legge graffita l'iscrizione « FLORENTIE ».[1] Anche questa rappresentazione poggia su una base formata da un trapezio rovesciato, nel mezzo del quale son figurati due putti alati che tengono una medaglia con la scritta OPVS ANTONII, e dalle parti, due grifi affrontati ai lati di una palmetta portante in cima una testina alata. Tutta la rappresentazione è divisa in due parti da un fiume che l'attraversa

Fig. 28 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente sinistro

[1] È fondandosi su questa scritta che lo STEVENSON afferma che le porte furono eseguite a Firenze. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1888, pag. 469.

in senso orizzontale. Sulla riva anteriore, a sinistra, poggiata a una piramide, siede su un elmo e su uno scudo che porta la scritta ROMA, una figura di donna in tunica amazonica e clamide, con elmo in capo, un'asta nella destra e un idolo di Marte nella sinistra sollevata: essa è la personificazione di Roma: innanzi a lei stanno accumulati in gran quantità elmi, corazze e scudi che portano la scritta

Fig. 29 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente sinistro

S P Q R o ROMA. A destra sempre sulla riva anteriore sorgono il Castel Sant'Angelo, la meta di Romolo con le facce a cassoni i quali erano ornati di smalti o paste vitree rosse, verdi e turchine; e l'albero del Terebinto, che caratterizzano il Vaticano in cui avvenne il martirio di San Pietro; in mezzo al fiume stanno altri scudi e corazze.

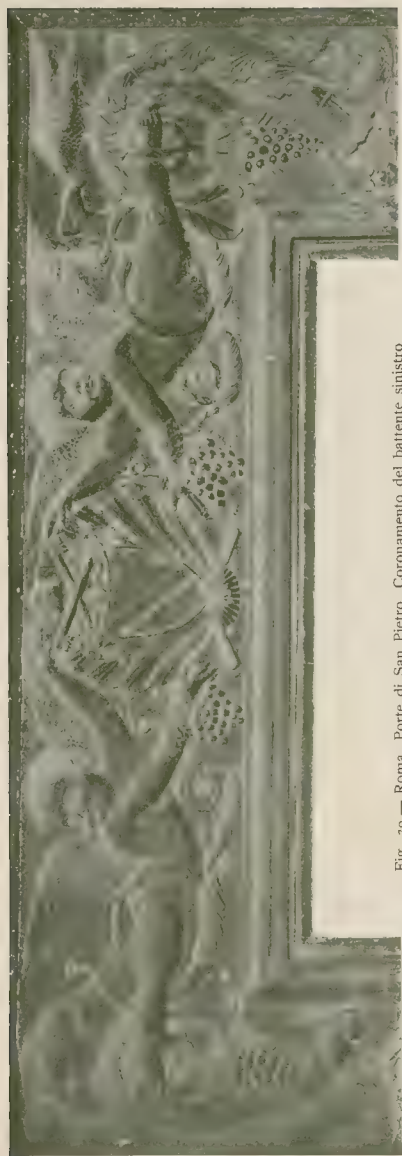



Fig. 30 — Roma, Porte di San Pietro. Coronamento del battente sinistro

Fig. 31 — Roma, Porte di San Pietro. Fregio del battente destro

Fig. 32 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

Sull'altra riva, a destra sorge il palazzo di Nerone (fig. 6), ricchissimo di ornamenti: è una specie di portico formato da colonne corinzie e pilastri che sostengono un alto coronamento; basi e pilastri sono ornati di rilievi che descriveremo particolarmente.[1] Sulla base della prima colonna vedesi un bassorilievo in cui è figurato a sinistra un satiro seduto che curvandosi giuoca coi piedi di un bambino collocato in piedi su un rialzo, a destra un sileno che stando pure seduto offre al fanciullo qualche cosa. Sulla base della seconda colonna si vede un cavaliere in corsa; nella terza base un busto antico entro una ghirlanda sostenuta da due amorini. Sotto il porticato si eleva la base centrale su cui poggia il trono dell'imperatore; essa è decorata a sinistra da un'aquila, a destra da un busto d'uomo posto entro una conchiglia. La parete che chiude il portico a destra è anche decorata interamente di rilievi che portano rappresentazioni classiche: cominciando dal basso si vede nel *primo medaglione* un imperatore a cavallo, che trafigge un animale, e a destra un cinghiale che fugge; nel *primo quadrato,* due fauni, uno dei quali suona il flauto, spingono verso sinistra un carro basso a quattro ruote su cui stanno due amorini musicanti. Nel *secondo quadrato* a sinistra giace supino un fauno sgambettante, e alla sua destra un uomo seduto suona in un flauto di cui il fauno afferra l'estremità; nel *secondo medaglione,* una figura giovanile, seduta, prende pel mento un fanciullo inginocchiato; mentre dietro un'altra persona brandisce una frusta: a destra è un albero; nel *terzo quadrato* si vede un fauno che scherza con un fanciullo, mentre un amorino lo prende per la tunica; nel *quarto*

[1] Ci serviamo per questa descrizione della dotta illustrazione fatta da B. SAUER, *Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter, Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1897, pag. 1-22.

quadrato due fanciulli spingono un carro su cui stanno un fauno e un amorino; nel *terzo medaglione* un cacciatore a cavallo e un cinghiale in fuga. Nell'*attico* innanzi ai pilastri, stanno in piedi tre guerrieri armati; in alto sul pilastro di mezzo è distesa una figura dormente avvolta nel mantello. Nei due grandi rilievi che decorano l'attico, ci son rappresentazioni tratte dall'antico: in quello di *sinistra* si vede nel mezzo

Fig. 33 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

un'ara su cui è posta la vittima, e dietro una divinità giovanile; a sinistra dell'ara un gruppo di uomini e un servo dei sacrifici che spinge avanti un maiale; a destra altro gruppo e due servi, uno dei quali inginocchiato tien fermo per le corna un toro su cui l'altro innalza la scure. Nel bassorilievo di *destra* due fauni si avanzano seguiti da un carro tratto da due leoni, sul quale è seduta una figura virile. Sotto il portico, siede su *sella plicatilis* Nerone, il cui nome NERO si legge

Fig. 34 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

in uno scudo collocato sotto il seggio: egli indossa l'armatura squamata e al disopra la clamide; è coronato d'alloro, e tiene il braccio sinistro sulla spalliera, mentre il destro è poggiato sul petto con l'indice della mano appuntato come per dare un ordine. Dietro all'imperatore stanno in piedi due guerrieri armati; in alto sono appesi scudi ed elmi: su uno scudo è figurata l'aquila imperiale sul globo; su un elmo un uomo atterrato da un leone. Sulla via in cui sorge il palazzo imperiale, all'estremità destra è rappresentato un cavallo sventrato e un cane che ne divora gl'intestini. Tutta la parte sinistra del rilievo è formata da un terreno montuoso che sale verso il fondo; dalla loggia imperiale parte un numeroso manipolo di fanti e cavalieri con aste, trombe e vessilli, e tra essi procede a piedi San Pietro nimbato, con un panno intorno ai lombi, il torso nudo e le mani legate dietro la schiena, spinto rudemente da un soldato. Sull'alto del monte è piantata la croce rovesciata a cui già è appiccato il santo; due manigoldi inginocchiati ai lati gli inchiodano le mani; altri due saliti su scale battono i chiodi che tengon fissati i piedi; intorno stanno in gruppo i soldati, uno dei quali a cavallo impartisce ordini.

Passiamo ora a descrivere il fregio che fa da cornice ai due battenti, esaminando una ad una le rappresentazioni poste tra le volute di acanto che salgono a spirale.

Fregio dello sportello di sinistra.

Nel mezzo della banda orizzontale inferiore della cornice (fig. 7), sorge un gruppo di foglie d'acanto da cui partono a sinistra e a destra due rami che,

intrecciandosi in continue volute, si prolungano fino ai lati della striscia orizzontale e salgono poi per le strisce verticali lungo tutta l'altezza della porta, fino alla striscia orizzontale superiore.

Descriviamo prima il ramo che parte dal lato sinistro. Tra il cespo centrale e il ramo, si vede un giovane nudo, disteso, poggiando il capo a una roccia, addor-

Fig. 35 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

mentato dalla melodia di un flauto che un giovane, con cappello, tunica corta, stivali e spada, suona, stando in piedi dietro a lui: i due sono Argo e Mercurio; al disotto c'è una vacca che pascola: Io; a sinistra una cavalletta. Al disopra del ramo una pica che becca uno dei frutti posto su uno stelo uscente dal fogliame, e una mosca. Nella voluta c'è un rosone; nello spazio inferiore si vede nel mezzo un uomo barbato e calvo in tunica lunga e cinta, il quale batte su gruppi di pietre poste a terra; a sinistra una piccola figura nuda seduta, e un fanciullo accoccolato a terra; nel fondo un

albero: Deucalione e Pirra. Al disopra del ramo, un uccello che becca; nella voluta d'angolo (fig. 8) una figura nuda cavalca su un caprone in mezzo all'acqua, mentre dietro una seconda figura nuda maschile, pure a cavallo del caprone, cade riversa: esse rappresentano Frixus ed Elle. Nell'angolo una lumaca; superiormente a destra del ramo uno sparviero, a sinistra un'aquila che vola tenendo negli artigli una salamandra, al disotto un serpente; nella voluta un rosone. Al disopra a sinistra del

Fig. 36 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

ramo una nave con vela latina che va con tre uomini sopra; a destra del ramo vedesi seduto su una roccia un giovane con la destra levata nel gesto di parlare, avanti al quale stanno due uomini, il primo dei quali alza pure la destra parlando o interrogando; sulla roccia c'è un albero: qui è rappresentata l'interrogazione di un oracolo. Dietro ai due uomini ce ne è un terzo che va verso sinistra portando sulle spalle un fanciullo. Nella seguente voluta c'è una nave, la cui vela maestra è morsa da tre lunghi serpenti, mentre una giovane figura solleva un bastone: muta-

mento dei pirati tirreni in delfini. A destra del ramo la favola del corvo che lascia cadere dall'albero il formaggio, mentre la volpe stando in basso guarda verso di lui; a sinistra la favola della gru che mette il becco nella gola del lupo per cavargli l'osso.

Nella voluta seguente (fig. 9) un frutto tra foglie; nello spazio a sinistra del ramo un uccello che alza il becco verso l'alto; in quello di destra un'aquila su una roccia; nella voluta un busto d'uomo in profilo nel costume del secolo XV, imberbe, con tunica e cappuccio (fig. 10): forse Flavio Biondo; a destra del ramo due rosette, a sinistra un uccello.

Nella voluta superiore, un busto virile, in profilo, con lunga barba e corona d'alloro (fig. 11); nello spazio a sinistra del ramo un uomo nudo che si china tenendo la mano sul ginocchio destro e il gomito sinistro sulla destra, mentre volge il capo all'indietro; a destra del ramo un uomo in piedi tende le mani verso un altro uomo seduto su una roccia, che solleva le braccia tenendo un oggetto non riconoscibile.

Nella voluta seguente (fig. 12), foglie con una pannocchia; nello spazio a destra del ramo una donna col busto nudo sta per gettarsi su una spada che esce dal dorso di un uomo che steso a terra ne è attraversato da parte a parte: Piramo e Tisbe; nello spazio a sinistra un giovane in corta tunica e mantello abbraccia un albero che termina in alto con una testa di donna dai lunghi capelli: Apollo e Dafne. Nella voluta superiore (fig. 13) un busto antico d'uomo imberbe, in profilo, coronato d'alloro; nello spazio a sinistra un uomo forte, imberbe, in piedi, lotta con un leone: Ercole; nello spazio di destra un robusto uomo barbato, lotta con un altro sollevandolo: Ercole e Anteo; nella voluta seguente un rosone.

Nello spazio a destra del ramo (fig. 14) un uccello; in quello di sinistra un uomo,

Fig. 37 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

seduto su un sasso, suona il flauto; nella voluta (fig. 15) busto d'uomo in profilo, con alto collare, imberbe, con capelli tagliati cortissimi: è il ritratto dell'Averlino. Nello spazio superiore di sinistra, due uccelli, uno sul ramo, l'altro nel nido; nello spazio di destra un uccello al disopra del nido in cui stanno cinque piccini; nella voluta foglie con una pannocchia; nello spazio a destra un uccello che becca un frutto;

Fig. 38 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

in quello di sinistra, uno struzzo; nella voluta un busto in profilo, imberbe, coronato d'alloro (fig. 16).

Nello spazio superiore di sinistra (fig. 17) vedesi un altro uccello che becca un frutto; in quello di destra un uccello; nella voluta un fiore; negli spazi superiori ancora degli uccelli che beccano frutti; nella seguente voluta (fig. 18) un busto all'antica barbato [1] in profilo, coronato d'alloro; nello spazio superiore a sinistra un

[1] Non imberbe, come pare al Sauer.

uccello che becca, a destra uno scoiattolo che rode un grappolo d'uva appeso alla estremità del ramo d'acanto.

Così finisce il ramo di sinistra; ritornando ora nella striscia inferiore a destra del cespo da cui nascono i rami (fig. 7) si vede in basso il giovane stesso che nella rappresentazione a sinistra del cespo suonava il flauto, il quale tiene per la testa un uomo curvo e gli dà un gran colpo di spada: Argo; al disopra una donna seduta tiene nella sinistra una testa recisa e muove la destra verso un pavone che sta lì presso: in essa è figurata Giunone che pone gli occhi d'Argo al pavone. Nello spazio superiore un uccello difende il nido, in cui stanno i piccoli, da un serpente; nella voluta una foglia con una pannocchia; al disopra del ramo un uccello; al disotto (fig. 19) una donna a cavallo su un toro in corsa in mezzo all'acqua: Europa.

Nella voluta, su una biga un uomo sorregge una donna che si abbandona all'indietro: il ratto di Persefone; nell'angolo una cicala e una lucertola; nello spazio a sinistra un uccello e un serpente alle prese, e al di sotto una lumaca; a destra un gufo con un topo negli artigli, e sotto un uccello svolazzante. Nella voluta superiore un fiore; nello spazio di destra un giovane spinge verso sinistra un bue: Giasone domatore di tori; nello spazio di sinistra un giovane dà da bere a un drago che esce a metà da una grotta, mentre altri due retrocedono innanzi a un secondo drago: Giasone e gli Argonauti; nella voluta un giovane, Giasone, caccia la lancia nelle fauci d'un drago; nello spazio di sinistra il lupo e l'agnello al torrente: favola d'Esopo; a destra un gallo che guarda un oggetto rotondo: favola esopiana del gallo e della perla.

Nella seguente voluta (fig. 20) un frutto tra foglie; nello spazio di destra un gufo con un topo tra gli artigli; a sinistra un gallo che lotta con un serpente; nella voluta superiore (fig. 21) un busto virile di profilo in co-

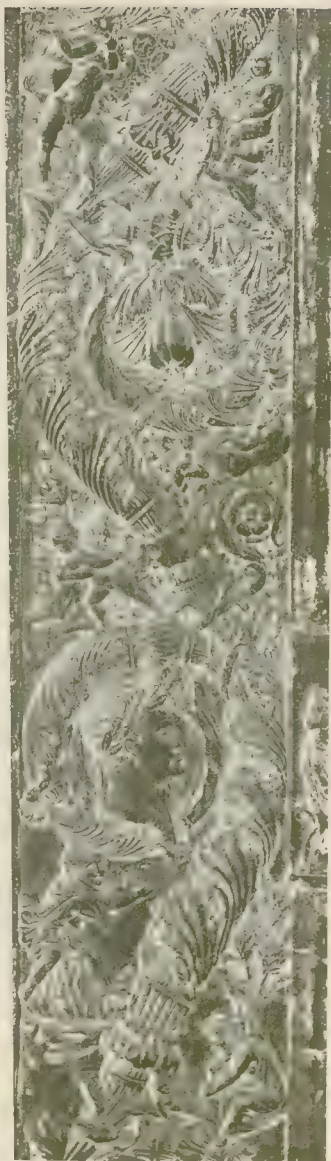



Fig. 39 – Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

stume ecclesiastico, imberbe, con berretto, che dev' essere il cardinale Scarampo, somigliando (per quanto è possibile istituire un confronto tra veri ritratti e questi medaglioni della porta) alla medaglia che ne possediamo;[1] nello spazio di sinistra un pastore in piedi, poggiato al suo bastone; a destra un pastore seduto sotto un platano suona il flauto; nella seguente voluta (fig. 22) un busto d'uomo barbato,

Fig. 40 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

con corona d'alloro; nello spazio a destra un pastore con un bastone sulle spalle cammina seguìto da un caprone, in fondo alberi; in quello di sinistra un grosso

[1] Riprodotta dal Müntz, *Histoire,* I, pag. 88; e da P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London, 1901, fig. 64. Nel Museo di Berlino si conserva il ritratto dello Scarampo dipinto dal Mantegna (Kristeller, tav. XI), e il confronto: col busto della porta non contraddice alla nostra ipotesi; ad ogni modo non può essere decisivo, trattandosi di due opere d'indole così diversa. Il ritratto del cardinale sul monumento sepolcrale in San Lorenzo e Damaso è posteriore, essendo stato fatto nel 1512.

albero da un lato fronzuto, dall'altro spoglio, su cui sta un uccello che strappa due rami facendoli cadere, in basso un uomo in tunica corta si volge a guardare l'uccello.

Nella voluta superiore (fig. 23) foglie con pannocchia; a sinistra del ramo siede un uomo barbato con mantello e tunica e berretto rotondo intorno a cui gira una ghirlanda di edera; tra i piedi tiene un grosso bastone; avanti a lui

Fig. 41 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

sta un albero a un ramo del quale è appeso un otre, una piccola scodella con una cinghia e una *siringa;* a destra dell'albero un grosso secchio da latte. Nello spazio di destra è steso a terra un uomo barbato, col busto scoperto fino alle ginocchia e il resto avvolto nel mantello, tenendo in mano una ghirlanda, a sinistra sta in piedi una donna che indica verso il giacente, e un fanciullo che chinandosi prende un lembo del mantello del vecchio, mentre un altro fanciullo si porta una mano al capo nel gesto del dolore e con l'altra sembra pure che voglia rialzare il manto

Fig. 42 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

del dormiente; nel fondo s'innalza un albero ai cui rami sono appesi una botticella e un'anfora: qui forse è rappresentata la storia di Noè, che addormentatosi, viene ricoperto da due suoi figliuoli.[1]

Nella voluta superiore (fig. 24), un busto antico in profilo, imberbe, coronato d'alloro; a sinistra del ramo un uomo standosulla riva d'un corso d'acqua soddisfa un bisogno, portandosi la mano destra alla fronte; nello spazio di sinistra ai lati di un albero stanno due pastori, uno a capo scoperto, l'altro con berretto frigio e bastone sulla spalla a cui è attaccato un fardello, e presso di lui due pecore; nella seguente voluta un fiore; nello spazio a sinistra del ramo (fig. 25) un pastore seduto munge una pecora, a destra un uomo nudo cammina portando sulle spalle un vitello; in basso un giovane in tunica corta nel gesto di parlare.

Segue nella voluta (fig. 26) un busto antico barbato con corona d'alloro; nello spazio di destra rosette e uno scoiattolo,[2] in quello di sinistra un uccello nel nido; nella voluta foglie; nello spazio superiore a sinistra, un uccello che becca il ramo d'acanto; a destra su un ramo un uccello ad ali spiegate; nella voluta seguente (fig. 27) un busto antico, imberbe, coronato d'alloro.

Negli spazi ai lati del ramo (fig. 28) a destra e a sinistra due uccelli; nella voluta un frutto; negli spazi superiori a sinistra e a destra due uccelli che beccano l'acanto; nella voluta seguente (fig. 29) un busto antico imberbe e senza

---

[1] Il SAUER (pag. 4), preoccupato com'è di ritrovare sempre scene mitologiche, interpreta diversamente questa rappresentazione, che descrive con molte inesattezze.

[2] Il SAUER (pag. 5) ci vede anche un uccello che becca un ramo, mentre invece non c'è.

corona; nello spazio di destra tre uccelli nel nido; a sinistra un topo che rode l'uva, ritto sulle zampe posteriori.

Le due volute di acanto di destra e di sinistra si congiungono nel mezzo della striscia orizzontale superiore (fig. 30); al punto d'incontro è posta una conchiglia che porta nel centro lo stemma di papa Eugenio sormontato dalle chiavi. La conchiglia è

Fig. 43 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

sorretta da due putti alati che portano attaccato a un piede un grappolo d'uva, mentre l'altro piede è beccato da un uccello di rapina collocato sul sommo dell'ultima voluta.

Passiamo ora al

Fregio dello sportello di destra.

È da notare che in questo sportello sul fondo del fregio, a cominciare dall'altezza del grande riquadro del S. Pietro, è disteso da ambo le parti un tappeto

ornato di lettere arabe, e frangiato, che è quasi tutto coperto dalle rappresentazioni, ma appare fuori qua e là. Nello sportello di sinistra esso non si vede.

Anche qui nel centro della fascia orizzontale inferiore (fig. 31); è collocato un cespo di foglie da cui partono ai due lati i rami di acanto.

Nello spazio a sinistra del cespo, in basso un cavaliere armato si inabissa: Curzio nella voragine; al disopra un uccello dà il cibo nel nido ai suoi nati; nella

Fig. 44 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

voluta una margherita; al disotto del ramo un guerriero lancia una freccia: Ercole

Nell'angolo (fig. 32) un uccello becca un insetto; nella voluta (fig. 33) un busto antico virile barbato, coronato d'alloro; a destra del ramo un guerriero coperto dallo scudo, innanzi a una donna in piedi decapitata, la cui testa è caduta: Perseo

Fig. 45 e 46 — Roma, Porte di San Pietro. Fregio del battente destro

e Medusa; a sinistra un uccello alle prese con due farfalle. Nella seguente voluta un fiore; nello spazio di sinistra Ercole fanciullo seduto strozza due draghi; a destra un fanciullo trascinato in alto da un'aquila: Ganimede; nella voluta una donna con berretto rotondo coglie grossi fiori: Persefone; nello spazio di destra una donna seduta su una roccia; a sinistra un giovane nudo si specchia in una fonte e con le mani

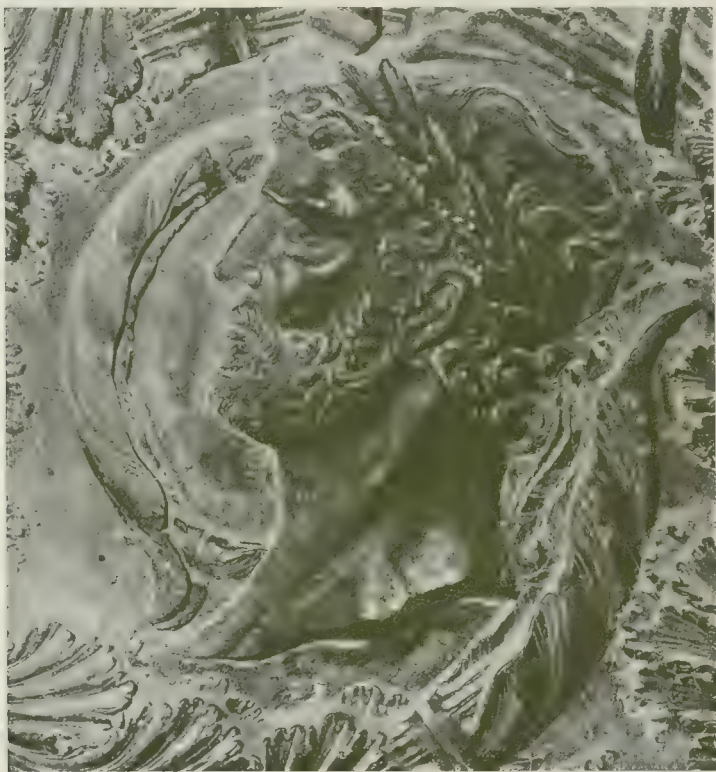



Fig. 47 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

cerca di prendere la sua testa rispecchiata nell'acqua: Narcisso; la sua faccia si muta in fiore, e dal suo collo germogliano foglie.

Nella seguente voluta (fig. 34) un fiore; nello spazio a sinistra, un fauno si porta una mano alla testa, e a terra sta un altro fauno con un pesce nella mano; nella parte destra del ramo un fauno in piedi tiene in mano un oggetto non riconoscibile, mentre un serpente lo morde; nella voluta seguente (fig. 35) un busto antico, imberbe.

Nello spazio a destra un uccello sui rami; a sinistra una donna in tunica cinta batte con un bastone un uomo che sta innanzi a lei ed ha testa di uccello: Circe

e Pico; nella voluta un fiore; a sinistra del ramo un uomo nudo con testa di cervo protende le mani in avanti; a destra una donna seduta in lunga tunica e mantello poggia la sinistra su uno scudo e leva nella destra un corto bastone: Atteone e Diana.

Nella seguente voluta (fig. 36) un busto femminile con treccia che risale fino nel mezzo del capo; nello spazio a destra del ramo (fig. 37) un guerriero con

Fig. 48 — Roma, Porta di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

corazza e clamide tien ferma la destra sul fuoco: Muzio Scevola; a sinistra un uomo armato tra due altri, tiene nella destra una spada e abbraccia con la sinistra il corpo dell'uomo nudo che gli sta innanzi e che protende le mani in avanti, mentre l'altro che sta a sinistra cerca di trattenere il braccio armato del guerriero che volge il capo a lui. Nella voluta un fiore; a sinistra, un uomo nudo, salito su di un albero, ne stacca un ramo; a destra su una nave visibile a metà una donna in piedi suona in una tuba ricurva tenendola con la destra, e sollevando la sinistra al disopra del capo;

Fig. 49 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

incontro a lei su un'altra nave vengono due guerrieri con elmi, corazze e scudi. Nella voluta superiore (fig. 38) un busto maschile in profilo;[1] a destra del ramo (fig. 39) un vecchio seduto sotto un albero scolpisce una figura di fanciullo: Dedalo; a sinistra un fanciullo con tunica e mantello sta al disopra di una fiammata che parte da una roccia e protende le mani aprendo la bocca per gridare. Nella voluta superiore (fig. 40) un busto maschile coronato d'alloro; a sinistra del ramo un fauno in lotta con un fanciullo; a destra una rosetta e al disopra un fauno che steso a terra suona in un corno. Nella voluta superiore un frutto tra foglie; a destra del ramo un fauno cammina portando sulle spalle un fanciullo e soffiando in un corno; a sinistra un giovane cammina portando sulle spalle un fauno che suona in una tuba, e reggendolo per le orecchie. Nella voluta superiore (fig. 41) un busto antico virile, coronato d'alloro; nello spazio a sinistra del ramo (fig. 42) un fauno beve tenendo con ambe le mani un otre gonfio; a destra un fauno in amplesso con una donna.

Nella seguente voluta un fiore; a destra del ramo un giovane nudo soffia in una tuba ricurva, tenendo la mano sinistra sul capo; a sinistra un giovane soffia in una tuba ricurva tenendola con ambo le mani. Nella voluta superiore (fig. 43) un busto antico virile in profilo; a sinistra del ramo un elmo antico con un delfino nella cupola e nella guardia una testa di montone; a destra del ramo una spada antica.

Descriviamo ora il *ramo di destra* cominciando dalla banda oriz-

[1] Il Sauer (pag. 6) lo crede femminile.

zontale (fig. 31). Dopo il cespo da cui nasce il ramo, al disopra di esso, un uccello porge il cibo ai suoi nati nel nido; al disotto del ramo si vede un cavaliere in corsa verso destra tenendo stretto con un braccio un re coronato rovesciato sul collo del cavallo. Nella voluta un fiore; al disotto del ramo un centauro corre nell'acqua tenendo su di sè una donna che gli cinge il collo con un braccio e lo bacia.

Fig. 50 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

Nella voluta seguente (fig. 44) un busto virile in profilo, coronato d'alloro; nell'angolo (fig. 45) un uccello becca una farfalla. Al disopra della voluta, a sinistra del ramo, un uccello sta per beccare una farfalla; a destra lo stesso soggetto; nella voluta seguente un fiore; a destra del ramo un uomo in corta tunica sta per battere con un'ascia su una vacca: Dedalo fabbrica la vacca d'oro; a sinistra del ramo un giovane guerriero solleva la spada per colpire un toro a testa umana che

Fig. 51 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

stringe pel collo con una mano: Teseo e il Minotauro. Nella voluta seguente un uomo barbato,[2] vola sull'acqua: Dedalo; a sinistra del ramo una capra in corsa con le mammelle gonfie da cui sprizza il latte: Amaltea; a destra su una torre una donna seduta, su cui sta un cigno: Leda; nella seguente voluta un fiore. A destra del ramo (fig. 46) un uomo in corta tunica fugge innanzi a un serpente; a sinistra una donna seduta con tunica e mantello poggia la destra sull'orlo di un grosso vaso, e con la sinistra protesa cerca di prendere un oggetto: Rea Silvia (?). Nella seguente voluta (fig. 47) un busto barbato in profilo, coronato d'alloro; a sinistra del ramo un fauno soffia in un corno, a destra un fauno seduto suona uno strumento, e al disopra la lupa che allatta Romolo e Remo. Nella voluta seguente una pannocchia tra foglie; a destra del ramo un guerriero rapisce una fanciulla; a sinistra lo stesso soggetto: il ratto delle Sabine.

Nella voluta superiore (fig. 48) un busto femminile in profilo; a sinistra del ramo (fig. 49) due guerrieri si inerpicano su una torre sulla cui cima sta una grossa oca: Assalto dei Galli al Campidoglio; a destra del ramo una fanciulla coi capelli al vento cavalca in mezzo all'acqua, volgendo il capo all'indietro: Clelia. Nella voluta superiore un frutto; a destra del ramo su un ponte spezzato, un guerriero vôlto a destra, mentre a sinistra del ramo un cavaliere tra l'acqua, si volge a lui: Orazio Coclite sul ponte. Nella voluta superiore (fig. 50) un busto di uomo imberbe, con elmo; a sinistra del ramo due guerrieri uccidono un maiale, il guerriero di sinistra tenendo fermo l'animale, quello di destra alzando un coltello ricurvo; a destra del ramo (fig. 51) una donna nuda, con gozzo e mammelle pendenti, tiene levato un grosso

[2] Il SAUER lo crede giovane e imberbe.

serpente; ha tre teste, quella di mezzo leonina e le due laterali canine, e sei aspidi come capelli svolazzanti: Furia. Nella voluta seguente (fig. 52) un busto in profilo con lunga barba e capelli arricciati; a destra del ramo su una roccia, un cane che abbaia contro un cinghiale posto a sinistra del ramo. Nella voluta superiore una pannocchia tra foglie; a sinistra del ramo un guerriero in atto di salire, con la mano sinistra

Fig. 52 Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

protesa, e con la destra brandendo una spada, che non si vede essendo coperta dalla voluta; a destra del ramo, da un tempio nel cui timpano c'è una ghirlanda con nastri, escono due guerrieri, preceduti da una donna che solleva il braccio sinistro; a lato e in alto otto scudi ammassati: Punizione di Tarpea.

Nella seguente voluta (fig. 53) busto dai lunghi capelli; a destra del ramo (fig. 54) una donna col busto nudo e la parte inferiore del corpo coperta da manto, sta in

piedi tra le acque e tiene nella sinistra un arco, mentre poggia la destra sul fianco; a sinistra del ramo una donna in piedi tra spiche di grano, protende la destra, mentre nella sinistra abbassata tiene un oggetto non riconoscibile.

Nella voluta successiva un frutto tra foglie; a sinistra del ramo un drago con corpo a scaglie, grosse ali e viso umano; a destra un fanciullo nudo si sporge da una torre quadrata, guardando il drago; nella voluta seguente un busto imberbe coronato, in profilo (fig. 55); a destra un fauno s'inginocchia innanzi a un ramo; a sinistra un serpente morde il grappolo d'uva attaccato al piede di uno dei grossi putti della striscia orizzontale.

Il ramo finisce attorcigliato intorno al piede del putto portando all'estremità un grosso grappolo d'uva, mentre i nastri che stringevano il ramo si avvolgono intorno al corpo del putto. Lo stesso avviene nel lato sinistro; i due putti sostengono una ghirlanda che porta nel centro lo stemma pontificio (fig. 56); sul sommo dell'ultima voluta, come nello sportello di sinistra, due grossi uccelli di rapina, beccano i piedi liberi dei due putti.

Passiamo ora a descrivere le storie del pontificato di papa Condulmaro; le « *memorie d'Eugenio Quarto* » come le chiama l'Averlino nel *Trattato*,[1] poste nei quattro bassorilievi orizzontali che separano i riquadri maggiori.

Il bassorilievo superiore dello sportello di sinistra, posto sotto al riquadro con la figura di Cristo, rappresenta *l'imperatore bizantino Giovanni VI Paleologo che abbandona la sua residenza e va per mare dal papa, dal quale è ricevuto* (fig. 57-58). Nel mezzo del rilievo è figurato il mare; ai due lati del quale si stendono le rive. All'estremità sinistra sulla riva, si vede la porta del palazzo imperiale, sormontata da un architrave in cui è rappresentata una figura femminile distesa a terra, avvolta in un manto che lascia scoperto il busto. Nel vano della porta sta un personaggio dalla lunga barba, che indossa tunica e mantello riccamente ornati, alto berretto, e calzari; fuori della porta stanno due altri dignitarii della corte in ricchi costumi, con copricapi orientali, che si volgono al primo, indicandogli la nave che si allontana sul mare. Nel fondo, sempre sulla riva che è tutta cosparsa di fiori, si vedono sei persone, tre delle quali con berretti alla orientale, che guardano verso il mare e fanno dei segni di saluto. Nel centro del rilievo, sulle acque ondulate sta la galera a due alberi, con vele latine in moto verso destra, spinta da diciotto rematori sotto gli ordini di un capo che in piedi tra loro agita uno scudiscio; due marinai saliti sul pennone dell'albero maestro, manovrano le vele; sulla prua rostrata è issato l'orifiamma imperiale dall'aquila bicipite, e addossati a due mozzoni due piloti dirigono la corsa. Sulla porta della camera di poppa coperta da ricche stoffe portanti la croce e lo stemma imperiale, e sormontata da un'orifiamma dalla cui asta parte un braccio che sostiene il fanale, siedono l'imperatore e suo fratello Demetrio despota della Morea; il primo, a destra, indossa tunica e ricco manto, e il copricapo caratteristico con la alta cupola e la falda a punta; ha lunga barba, poggia la destra sul ginocchio e la sinistra sul petto; il fratello Demetrio ha pure lunga barba, porta un berretto rotondo e alza la destra con l'indice appuntato. Innanzi a loro in piedi nel fondo della nave, un trombettiere soffia in una

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 10.

lunga tuba; presso la camera di poppa, scende dalla nave una piccola scala per accedere al burchio lì presso legato. [1]

Al di là del mare, è figurata a destra la spiaggia, sulla quale si vede il corteo imperiale con a capo il Paleologo seguito dal fratello e dagli altri dignitarii; e da ultimo

Fig. 53 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

un fanciullo. Infine nell'ultima parte del rilievo, a destra, è rappresentato l'interno

[1] Sentiamo come uno scrittore competentissimo descrive la galera dei Paleologhi sulla porta di San Pietro. Guglielmotti, *Storia della marina pontificia*, Roma, 1886, I, 148: « Il Giustiniani nella « Storia del concilio fiorentino ne riproduce l'ima- « gine con una stampa in rame, dove campeggia la « capitana papale in quella che si diparte dai lidi « orientali. Vedi lo scafo lungo e sottile, il fanalè a « poppa, lo stendardo della croce, e la negra aquila « bicipite in più parti, due remi per banco, tutti i « rematori alla voga, spiegato al vento il trevo della « maestra, serrata la mezzana, due piloti a prua per « dirigere la corsa, il comito alla mezzania per at- « tendere alle vele, il trombetta alla spalliera per « festeggiare, e i due Paleologhi in grande ammanto « seduti presso alla porta della camera di poppa ».

Fig. 54 — Roma, Porte di San Pietro
Fregio del battente destro

di una sala, sul cui fondo è sospesa una tenda. Eugenio IV, siede nei suoi paludamenti pontificali, e ai lati stanno in piedi due cardinali; innanzi a lui s'inginocchia il Paleologo col capo cinto da diadema; dietro stanno altri personaggi della corte uno dei quali tiene il copricapo dell'imperatore; il seguito dei dignitarii si prolunga ancora fuori della porta. Questo primo incontro del Paleologo col papa avvenne in Ferrara il 4 di marzo 1438.

Nel bassorilievo corrispondente del battente destro, sotto la grande figura della Madonna, è rappresentata *una seduta del concilio di Firenze* (fig. 59), e *l'imbarco dei Greci a Venezia per tornare in Oriente* (fig. 60); scene separate l'una dall'altra da un pilastro. Nella scena del concilio sul fondo è drappeggiata una tenda; a sinistra su una *sella plicatilis* siede l'imperatore Giovanni col suo copricapo a punta, con la destra poggiata sul ginocchio e la sinistra sul petto, con l'indice appuntato. All'estremità opposta della sala, su un rialzo è collocato il seggio del papa, il quale domina così tutta l'assemblea; Eugenio tiene la sinistra sul bracciuolo della sedia, e levando la destra fa il gesto di parlare; in basso innanzi al pilastro di separazione stanno due personaggi in tunica e mantello e berretto alla fiorentina; il primo di essi è con tutta probabilità Flavio Biondo segretario pontificio che serviva come interprete durante il concilio, e che forse ebbe parte nella concezione della porta di San Pietro, come ispiratore delle rappresentazioni classiche.

Nel centro della parete di fondo sorge un'alta tribuna sorretta da travi di legno, sulla quale stanno due lettori a capo scoperto, tenendo ognuno con ambo le

mani un libro aperto: quello di sinistra barbato, è il greco, quello di destra imberbe il latino. [1] Ai lati della tribuna siedono sulla parete di fondo, due cardinali latini per parte; a sinistra c'è un vescovo mitrato; presso l'imperatore sta in piedi un personaggio barbato con lunga tunica e cappuccio, che può essere il despota Demetrio; sul lato anteriore, con le spalle volte all'osservatore siedono su una bassa panca sei vescovi orientali che paiono conversare tra loro; i tre a sinistra, con berretto a falde con punte, probabilmente russi; gli altri con un cappuccio, greci e siriaci. [2]

Nella parte destra del rilievo, al di là del pilastro di divisione, si vede l'imperatore a cavallo con la destra protesa come per impartire ordini; alla sua sinistra il despota Demetrio, e dietro altri personaggi a cavallo, con cappelli orientali di varie fogge, tutti barbati; il corteo si avvia per imbarcarsi pel ritorno. L'imbarco è figurato immediatamente appresso, a destra, senza alcuna separazione dal corteo: sulle onde sta la galera papale poco difforme da quella dell'arrivo, che ha nei fianchi stemmi di Eugenio e croci; nell'interno un gruppo di trombettieri suona a distesa. Un personaggio barbato dalla nave porge la mano all'imperatore che nei suoi ricchi abiti sale un po' goffamente su per un ponte che dalla riva conduce alla poppa: sotto alla camera di poppa si vede la sedia imperiale. Seguono il Paleologo altri personaggi e servi di corte uno dei quali porta un arco, [3] tutti con ricche vesti ricamate e berretti caratteristici all'orientale.

Nel bassorilievo inferiore dello sportello di sinistra, al disotto della figura di San Paolo, è rappresentato un avvenimento di alcuni anni anteriore al concilio di Firenze: *l'incoronazione di Sigismondo imperatore, avvenuta in Roma per mano del pontefice, il 31 maggio 1433* e *la cavalcata con Sigismondo fino a Castel Sant'Angelo* (fig. 61-62).

Anche questo avvenimento, sebbene anteriore di sette anni ai precedenti, aveva segnato uno dei trionfi della politica papale; l'incoronazione di Sigismondo aveva fatto in modo che l'imperatore riconoscesse Eugenio IV per papa e quindi rappresentava una vittoria sul concilio di Basilea. [4]

---

[1] Se, come vuole il GIUSTINIANI, *Acta Sacri Concilii*, fosse qui rappresentata la seduta finale del concilio, i due sulla tribuna dovrebbero essere il cardinale Cesarini e il Bessarione che lessero in latino e in greco l'atto d'unione; ma l'Averlino non avrebbe omesso gli attributi della loro dignità.

[2] Si osservi come bene corrisponde la scena al cerimoniale del concilio, secondo il GIUSTINIANI, *Acta sacri concilii:* « Positis sex pro parte disputatoribus, qui in medio totius concilii consedebant, sex videlicet ex una parte, et sex ex alia, sibi ad invicem facem conspicientes, interpres autem stabat in medio omnium referendo cuncta in latino et graeco sermone, quae ab utraque parte dicebantur ». Sul lato anteriore sono appunto sei i vescovi orientali, e cinque i latini sul lato di fondo, rimanendo il sesto coperto dalla tribuna.

[3] E nota la grande passione del Paleologo per la caccia. Durante il concilio di Ferrara l'imperatore annoiato dalle lunghe discussioni dommatiche volle darsi al suo svago preferito, e pregò il pontefice di fornirgli dei cavalli. Non avendo trovati buoni undici cavalli acquistati dal papa a poco prezzo, il Paleologo comprò quelli magnifici della deputazione russa, e con essi lasciò la città. Avendo prodotto gravi danni alle terre del marchese di Ferrara, dietro le lagnanze di questi l'imperatore abbandonò la caccia rientrando in città. Altra volta interruppe i lavori del concilio per darsi al suo favorito esercizio, provocando gravi disordini in un convento presso Ferrara, in cui era andato ad alloggiare. Ritornando in Oriente si fece precedere da una nave che trasportava grande quantità di cani da caccia; e talvolta scese a terra durante il lungo viaggio per darsi al suo prediletto divertimento.

[4] Il cronista contemporaneo NICCOLÒ DELLA TUCCIA, così narra l'avvenimento: Sigismondo « *giunse a Roma il dì dell'Ascensione, che fu li 21 del detto mese* (maggio). *Entrando in Roma fu ricevuto con grandissimo onore de' Romani, che tutti se gli fero incontro sino in Prati con la processione, e tutto il popolo di Roma, e Micheletto da Cotognola con forse*

In un ambiente limitato a destra da un pilastro su cui è la scritta: «INCORONATIO IMP. SIGISMUNDI», e a sinistra da altro pilastro più stretto, siede a destra il papa nei suoi paludamenti pontificali, assistito da due cardinali che stanno

Fig. 55 — Roma, Porte di San Pietro. Particolare del fregio del battente destro

in piedi ai lati della sedia, sotto alla quale è scritto in lettere capitali «EVGENIVS PP.». Eugenio, tenendo sul braccio sinistro la stola, leva la mano destra benedicendo

500 cavalli bene iu punto. Così lo menaro per porta Castello a S. Pietro, dove papa Eugenio se gli fè incontro sino a mezze scale di S. Pietro. Lì si abbracciaro e basciaro insieme.

« Poi all'ultimo di detto mese, dì di Pasqua rosata, alle 20 ore, essendo il papa e l'imperatore nanti il portico di S. Pietro, il papa mise la corona prima all'imperatore; poi andaro nanti l'altare di S. Pietro e ivi li pose la seconda corona; poi riandaro sopra l'altare, dove sta una sedia di marmo alta e rilevata, e lì li pose la terz· corona maggiore. Il conte Gentile di Pitigliano, gli la drizzò in cambio del prefetto, il quale fu dispensato che dovesse farlo; essendo il prefetto mandato cercando, non volle andare ». Cronache e statuti della città di Viterbo, pubblicati e illustrati da IGNAZIO CIAMPI, Firenze, 1871, pag, 125.

mentre con la sinistra posa la corona sul capo dell'imperatore. Questi sta inginocchiato con ambedue le ginocchia a terra, tiene nella sinistra il globo sormontato dalla croce, e poggia la destra sulla guardia di una spada sguainata e puntata in terra, la cui impugnatura termina con una croce; Sigismondo abbassa con rispetto il capo; egli ha capelli un po' arricciati e lunga barba. Nel fondo si vede un altare col davanti istoriato, coperto da tovaglia frangiata, su cui sta nel mezzo un calice e ai lati due candelieri con i ceri accesi. Dietro all'imperatore sta in piedi un gruppo di sei persone, paggi e scudieri del seguito, tutti a capo scoperto, tranne l'ultimo che porta un casco guerresco di foggia nordica; vestono armature di maglia su cui portano corte tuniche, e hanno lunghi capelli ricadenti sulle spalle. Il primo, giovane e imberbe, con un nastro che gli cinge il capo, sta ritto sulla persona, sostenendo con la destra una grossa spada sguainata, sulla cui guardia poggia la sinistra; gli altri che vengon dietro stanno invece in attitudine più libera tenendosi le mani sulle spalle, e conversando tra loro. Sull'alto della parete di fondo sono appesi festoni di alloro, con nastri svolazzanti.

Nella parte sinistra del rilievo è figurata la *cavalcata del papa e dell imperatore, che arriva a Castel Sant'Angelo* (fig. 62).

Questa scena è da tutti interpretata come la cavalcata attraverso Roma fino al Laterano, [1] ciò che contrasta con il racconto storico e con la stessa rappresentazione della porta. Il papa accompagnò Sigismondo fino al ponte Sant'Angelo come attestano i documenti;

Fig. 56 — Roma, Porte di San Pietro
Coronamento del battente destro

[1] Oettingen, *Leben*, pag. 8.

e giunto il corteo sul ponte l'imperatore creò cavalieri molti signori italiani e tedeschi.[1] Importantissime sono le testimonianze di Niccolò della Tuccia e di Stefano Infessura mai ricordate fin qui a proposito delle porte di San Pietro: « *Eodem anno* (1433), scrive l'Infessura, *die ultima maii fo incoronato lo imperatore in Santo Pietro da papa Eugenio, et fo lo dì de Pasqua rosata, et gio poi ad Santo Ianni Laterano, et papa Eugenio si li fece compagnia per fino ad piazza Castiello et poi lo papa tornao allo palazzo suo, et fonce de molta gente, e lo imperatore sullo ponte di Santo Pietro fece de molti cavalieri, tra li quali ci fo missore Stefano Pauli Stati, et lo cavallo dello imperatore fu addestrato dallo soldano et da Mancino quali stanno scolpiti nella porta di metallo di Santo Pietro a mano dritta quando s'entra* ».[2]

La scena è divisa in due parti da un arco: da destra si avanzano a cavallo il papa e l'imperatore coronato che leva la mano con l'indice appuntato. Eugenio alla sua destra, nel secondo piano del rilievo, innalza la mano benedicendo; seguono a cavallo tre cardinali. Sul fondo del rilievo presso il capo del pontefice, c'è la scritta, a piccole lettere graffite: « EVGENIVS PP IIII »; nel pettorale della bardatura c'è lo stemma dei Condulmaro. Un paggio in tunica corta cinta, e cappello a tre punte, precede tenendo nella destra un corto bastone, e con la sinistra il morso del cavallo del papa; dev'esser questi il Mancino di cui parla l'Infessura nel passo riportato.[3] Innanzi a lui altri tre uomini a capo scoperto camminano, nel secondo piano, verso sinistra, e stanno già sotto l'arco. Al di là dell'arco, che deve rappresentare l'ingresso della corte di Castello, e al quale sono appesi due scudi, uno con l'arma di Eugenio, l'altro con lo stemma papale, c'è uno spazio, il cortile, nel cui centro sta un cavaliere armato. È costui Antonio Rido castellano di Castel Sant'Angelo, colui che fece prendere a tradimento il Vitelleschi, come sopra narrammo. Il suo nome ci è dato da un'iscrizione posta âl disotto del suo cavallo e fin qui a tutti sfuggita: « ANTONIVS DE RIDDO C » (= castellanus);[4] la sua figura imponente domina

---

[1] M. BORGATTI, *Castel Sant' Angelo a Roma*, Roma, 1890, pag. 78.

[2] *Diario di Stefano Infessura*, a cura di O. TOMMASINI, Roma, 1890, pag. 30. Il rilievo sta invece a sinistra di chi entra. Anche NICCOLÒ DELLA TUCCIA continua così dopo il racconto, dell'incoronazione: « *Poi detta la messa e l'offizio tutto, monto a cavallo il papa e l'imperatore, e insieme vennero sino a Castel S. Angelo, e lì il papa diede la benedizione all' imperatore, e tornò a S. Pietro, dove abitava. Essendo poi l'imperatore sul ponte si fermò e fece cavàliero a spron d'oro il conte Micheletto da Cotognola, e anco il detto conte Gentile, e il figliolo di Battista Savello, e dui gentilomini Orsini, e si certi altri italiani e tramontani del suo paese tutti fè cavalieri a spron d' oro. Poi riandò con quella compagnia a S. Joanni Laterano, e lì deiunò, e poi tornò al palazzo del papa, dov'era sua stanza* ».

[3] Infatti egli come *mancino*, addestra il cavallo con la sinistra. L'Infessura confonde scrivendo che addestravano il cavallo « *dell'imperatore il soldano e Mancino quali stanno scolpiti nella porta* » poichè nel rilievo il cavallo di Sigismondo va solo. Il PETRINI, *Memorie prenestine* (pag. 449), nomina fra i conservatores alme urbis, *Laurentio Petri Omniasanti dicto alias lo Mancino de regione Trivij* ». Non si tratta dunque di uno di casa Mancini, come crede il GREGOROVIUS, pag. 707.

[4] L'OETTINGEN, *Leben*, pag. 8, e tutti gli altri, non avendo scorta la piccola scritta rivelatrice, vedono in quella figura un caporione o capitano della città che aspetta il corteo al Laterano. La presenza del Rido dimostra invece, come abbiamo detto che si tratta del cortile di Castel Sant'Angelo. L'Averlino si è qui permesso un anacronismo perchè nel 1433 il Rido non era ancora castellano, ma lo divenne solo nel maggio del '34. È evidente che il cambiamento è stato fatto per compiacere il grande e temuto uomo d'arme che accanto allo Scarampo dominava Roma con le sue milizie. Anche dal punto di vista storico la presenza del Rido a quel posto d'onore è importante, poichè prova, contrariamente a quanto scrive il Pastor, che, secondo il solito, cerca di scusare il potefice, che questi gli accordava il suo favore dopo l'uccisione del Vitelleschi, come del resto appare dai brevi in cui lo chiama « diletto figlio » e dalla donazione fattagli dei beni confiscati ai Savelli. Si pensi anche che tra il 1440

sulle altre ed è il centro di tutta la rappresentazione. Su un grande cavallo che sta saldamente piantato in terra e solleva la zampa anteriore destra, sta il cavaliere imberbe, con capelli ricciuti; veste la cotta di maglia e al disopra la tunica, bracciali e gambiere di ferro; ha lunghi speroni, e tiene nella destra coperta dal guantone di ferro l'asta di un vessillo in cui si vedono le chiavi e lo stemma del pontefice; l'estremità inferiore dell'asta è puntata sulla coscia. Innanzi al Rido sta in piedi un suo guerriero col capo chiuso in un grosso morione da torneo piumato, e armatura di ferro, che imbraccia lo scudo al cui esterno ci son due spade incrociate e due stelle, stemma del Rido,[1] e stringe con la sinistra l'elsa di una grossa spada puntata in terra; egli volge la testa all'indietro come aspettando un ordine dal castellano: presso di lui un bel mastino con grosso collare protende il muso fiutando in avanti. Dietro al Rido, poggiato a un pilastro che limita a sinistra il rilievo e a cui è appeso uno scudo con le chiavi, sta un alabardiere di gigantesca statura, anch'egli col capo chiuso nel morione sormontato da un'aquila, con lo scudo imbracciato e un'alta alabarda nella sinistra, della quale non si vede che il fusto. Questo soldato colpisce subito l'attenzione per la sua straordinaria altezza molto superiore a quella delle altre figure a piedi del rilievo, e per noi non v'ha dubbio, che l'artista abbia ritratto qui uno dei due giganti che vide a Roma, e dei quali parla nel *Trattato d'architettura*: « *io pure ho veduti de grandi huomini, come fu quello Niccholo da Parma che era con Sigismondo imperadore che venne a Roma al tempo di Ugenio quarto ancoronarsi, et anche un altro ch'io ne vidi a Roma che era da Ascoli della Marca molto grande et trasformato dagli altri* ».[2]

Il bassorilievo inferiore del battente destro, sotto alla figura di San Pietro, rappresenta *l'abate Andrea del convento di Sant'Antonio in Egitto che riceve a Firenze dal papa il decreto d'unione*; e lo stesso *abate che coi suoi monaci arriva a Roma* per visitare le tombe degli apostoli.[3] La prima rappresentazione è a sinistra (fig. 64).

e il ritorno del papa da Firenze (1443) dominava a Roma lo Scarampo, rappresentato nel fregio della porta, il quale, grato al Riddo padovano come lui, che aveva tolto di mezzo il suo nemico Vitelleschi, può aver consigliato all'Averlino di ritrarlo così degnamente, chè a chi ben guardi parrà evidente che la rappresentazione della cavalcata deve essere stata messa per rendere omaggio al castellano che ne forma il punto principale. Così il feroce Rido ebbe, ancora vivente, un monumento d'onore nelle porte di San Pietro, per il « *buono amor et zielo* » che portava alla « *Santità Sua e Sancta eclexia* ». È interessante per conoscere il carattere del castellano, la lettera che il giorno stesso della cattura del Vitelleschi, egli scriveva ai Fiorentini i quali si vuole avessero mano nell'avvenimento: « *monsignor el cardinale legato de N. S. hora fa doi anni et più, non una volta, ma più con sue versutie et ingani a cerchado con grandissimo detrimento de N. S. et de sca eclexia et mia vergogna et dapno de levarme de le mani castello de sco Agnolo et più ho cognosudo certamente et tochado con le mano questui esser expresso nemico de papa Eugenio al quale io ho deliberado et zurado de esser sempre fedelle, onde mosso io da buono amor et zielo porto a la S. Sua et a sca eclexia, non ho potuto patir che tanta nequitia de questo iniquo huomo aza habuto luoco. E etiandio ho fato a lui quello che son zerto et è manifesto voleva far a mi. Datum Rome in chastro sci Anzeli de urbe die 19 marzii 1440. Anthonius de Rido castelanus castri sci Anzeli de urbe, servitor vester minimus* ». L. Pastor, *Storia dei papi*, I, Appendice, n. 20.

[1] Lo apprendiamo dal monumento sepolcrale del Rido stesso († 1457) in Santa Francesca Romana (fig. 63), che ha ai lati della base due genietti della morte piangenti, poggiati a due stemmi con le spade e le stelle. Il monumento porta nella base l'iscrizione « B. M. ANTONIO RIDO PATAVINO SVB EVGENIO PONT. MAX. ARCIS RO. PRAEFECTO AC NICOLAI V COPIARV̄ DVCI IOANNES FRANCISCVS FILIVS EX TESTAMENTO F. C. Al disopra è figurato il Rido a cavallo, in ricca armatura, con un corto bastone nella destra, un berretto in capo; e a differenza del rilievo di San Pietro ove è imberbe, con corta barba e baffi. Si ritiene generalmente opera di scultore lombardo.

[2] Oettingen, *Tractat*, pag. 53. Vedi sopra a pag. 15.

[3] Avvenimenti seguiti il primo il 31 agosto, il secondo il 10 ottobre 1441, non 1442, come scrive

Fig. 57 Roma Porte di San Pietro. La partenza del Paleologo da Costantinopoli

Fig. 58 — Roma, Porte di San Pietro. Incontro del Paleologo col pontefice a Ferrara

In un ambiente chiuso, sul cui fondo è appesa una tenda drappeggiata, siede su seggio posto su due gradini, il pontefice, che ha ai lati due assistenti mitrati; in basso, un cardinale, seduto sui gradini conversa con un prelato dalla larga tonsura. L'abate Andrea, vecchio, barbato, con tunica, ricco mantello e turbante, tiene nella destra un crocefisso e riceve con la sinistra dal papa una pergamena spiegata alla quale sono appesi tre sigilli. Dietro all'abate stanno otto frati egiziani con mantello e turbante; molti portano la barba, e tutti sono riconoscibili per il caratteristico tipo di negro dalle labbra sporgenti e dal naso camuso; alcuni guardano il pontefice, altri conversano tra loro. La rappresentazione è limitata come di consueto a destra da un pilastro, a sinistra da una porta semiaperta che ha nella lunetta il mezzo busto del Battista con la croce, e nei pennacchi due amorini che sostengono un festone: su uno dei pilastri della porta c'è la scritta « FLORENTIA ».[1] Il pavimento della sala è coperto da un tappeto frangiato che scende dai gradini del trono.

A destra, al di là del pilastro di divisione, è figurato l'arrivo a Roma dell'abate Andrea e dei suoi monaci[2] (fig. 65). A destra è la porta della città che ha nell'architrave l'iscrizione a lettere capitali: « ROMA »; sotto di essa passa a cavallo un araldo della città con berretto, tunica corta, mantellina e una mazza nella destra, preceduto, come indicano le zampe di un cavallo, da altro cavaliere. Dentro alla porta si vede una testa con capelli lunghi un poco arricciati, corti baffi e barba a riccioli in forma di chiocciole. Questa testa non appartiene certo ad un essere vivente; la sua posizione e gli occhi quasi chiusi lo mostrano ad evidenza, e noi non esitiamo a riconoscere in essa la statua famosa di bronzo di San Pietro, conservata nella Basilica Vaticana: l'Averlino non poteva certo trovare altro simbolo più adatto per rappresentare Roma che quello del Santo patrono la cui tomba gli Etiopi si recavano a visitare, come dall'altro lato del rilievo aveva posto il Battista a rappresentare Firenze. All'araldo segue l'abate Andrea, su una mula, tutto avvolto nel manto, curvo e rattrappito, tenendo in mano il crocifisso; la mula è tenuta per le redini da un grosso frate abissino barbuto, e da un paggio. Dietro vengono dodici altri monaci a cavallo, con mantelli e turbanti, tutti col caratteristico tipo negro dalle labbra prominenti; alcuni volgono il capo conversando coi compagni; anche i cavalli hanno un tipo orientale e son diversi da quelli montati nelle altre rappresentazioni da personaggi occidentali. Sul fondo si delinea una serie di tre edifici con le basi a grossi quadrati di pietra e le parti superiori a mattoni scoperti o ad *opus reticolatum*, con finestre ad arco tondo; da quello di centro quattro teste si affacciano per vedere il corteo che passa; due persone in piedi stanno nella strada, tra

il Sauer, *Rep. für Kunstw.*, 1897, pag. 12. Il Giustiniani, *Acta sacri oecumenici concilii florentini*, Romae, MDCXXXVIII, dice che il rilievo della porta rappresenta l'oratore etiopico che viene a Roma e che riceve in Laterano il decreto; ma il papa nel 1441 era ancora a Firenze.

[1] Sfuggita al Giustiniani che vedendo il busto di Giovanni Battista nella lunetta credette che dovesse indicare il Laterano. L'artista fiorentino pose invece il protettore di Firenze a indicare la sua città.

[2] È così narrato dal Ciacconio nella vita di Eugenio IV: « *Anno 1441 die X octobris abbas S. Antonij in Aegypto vir insignis, apud imperatorem Aethiopiae vulgo presbiterum Joannem vocatum, duodecim ferme monachis comitatus Romam venit, et ad portam obviam illi factis Gubernatore, Senatore, Regionariis urbis, Praefecto arcis S. Angeli et Conservatoribus multisque aliis civibus, deductus est in basilicam S. Petri, ubi illi Vultus sanctus ostensus hospitatus est ad S. Laurentium in Damaso, et postea capita Apostolorum et caeterae Urbis reliquiae monstratae fuerunt* ».

questo e l'edifizio di sinistra, che è una chiesa con timpano triangolare, fiancheggiata da due torri;[1] a destra vi è addossato un muro che sostiene un terrazzino dal quale guardano due donne e due bambini.

Nelle cornici inferiori dei due grandi riquadri con gli apostoli, sono incise le seguenti iscrizioni, ognuna composta di un distico, che riportiamo ora perchè per la loro intelligenza bisognava aver descritto tutte le rappresentazioni della porta. Sotto San Paolo:

VT · GRAECI · ARMENI · AETHIOPES · HIC · ASPICE · VT · IPSA ·
ROMANAN · AMPLEXA · EST · GENS · IACOBINA · FIDEM.

Sotto San Pietro:

SVNT · HAEC · EVGENII · MONIMENTA · ILLVSTRIA · QVARTI ·
EXCELSI · HAEC · ANIMII · SVNT · MONIMENTA · SVI.

Il lato posteriore della porta di San Pietro è, nello stato attuale, coperto di lastre metalliche sostenute da grossi chiodi; solo inferiormente al battente di sinistra è infissa una lastra di bronzo antica, che porta una curiosa rappresentazione. Non sappiamo se prima dei rifacimenti di Paolo V vi fossero dietro le imposte altri rilievi od ornati del tempo dell'Averlino, andati perduti.

La bandella di bronzo (fig. 66-67) applicata alla parte interna del battente sinistro è importantissima poichè ci dà notizia degli scolari che collaborarono con l'Averlino all'opera della porta.[2] Alle due estremità della placca (lunga cm. 123, alta 22) vi sono due cavalieri: quello di sinistra, che esce da una porta e monta su un asino che ha redini e staffe di corda, è vecchio col viso incavato da rughe; veste una corta tunica, ha berretto in capo e leva nella sinistra un'anfora; attaccato alla sella c'è un otre. Al disotto dell'asino c'è un'iscrizione di cui ignoriamo il significato: « APO · CI ».[3] Un'iscrizione altrettanto oscura, « PIO VI »,[4] si trova presso la testa del cavaliere di destra, che monta un dromedario « DROMEDARIVS », ed è in costume di contadino, con cappuccio, corta tunica con bottoni, calzoni corti e scarpe, e suona una zampogna che tiene con la destra, mentre con la sinistra stringe le redini. Tra i due cavalieri si muovono in allegra processione sette uomini, i sette artisti della porta, con gli strumenti della loro professione: il primo, a destra, è l'Averlino, in tunica corta cinta, a pieghe, e berretto in capo: egli si volge indietro verso gli altri e tiene nella sinistra il compasso e altri strumenti dell'arte sua; verso di lui muovono due cagnolini sollevando il muso. Ai lati dell'Averlino leggesi l'iscrizione in rilievo: « ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI ». Segue all'Averlino, dandogli la mano e correndo, uno scolaro che un'iscrizione graffita al disotto chiama « VARRVS FLORENTIE »; egli indossa tunica cinta aperta sul petto, e un grembialino davanti, in capo ha il berretto. Il secondo discepolo, correndo, dà la mano a Varrone tenendo insieme uno strumento dell'arte; l'iscrizione lo chiama « IOVANNES »; il terzo

[1] È notevole che anche per questo edifizio l'Averlino ha adottato un tipo di porta classica a grandi scomparti, come è quello delle sue imposte di bronzo.

[2] H. von Tschudi, *Filaretes Mitarbeiter an den Bronzethuren von St. Peter*, in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, 1884, pag. 291 e segg.

[3] Che sia APOLLO CITHAREDVS?

[4] Forse PIO (πίω) VINVM?

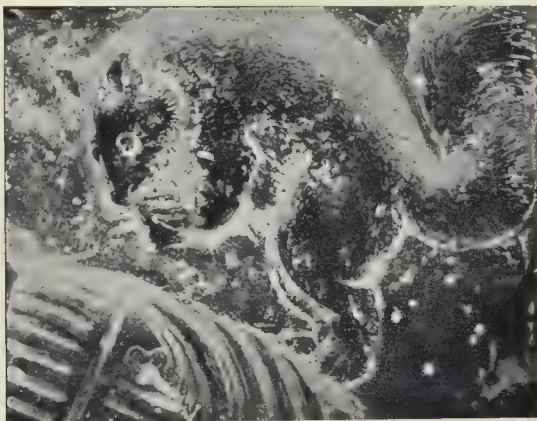
Fig. 59 Roma, Porte di San Pietro Una seduta del concilio fiorentino

Fig. 60 — Roma, Porte di San Pietro. Partenza del Paleologo per l'Oriente

« PASSQVINVS » sta di faccia e solleva la destra ad arco unendola a quella di un quarto « IANNELLVS » che si china passando col capo sotto l'arco, e dà la sinistra a un quinto « IACOBVS », senza berretto, coi capelli ricci. Iacopo a sua volta tiene per mano l'ultimo scolaro dell'Averlino « ANGNIOLVS » che si volge all'uomo che sta sull'asino, e tiene nella destra libera un martello.[1] La rappresentazione di questa linea di uomini che danza è piena di veristica grazia e di vivacità; tutti, tranne il maestro, hanno volto giovanile. Al disopra delle figure, come leggenda di tutta la scena, è posta l'iscrizione in rilievo: « CETERIS · OPERE · PRETIVM · FASTVS · FVMVS · VE · MIHI · HILARITAS »,[2] che va interpretata così: « Altri si paghi dell'opera coll'onore e col fumo; io con l'allegria ». Oppure: « Agli altri il guadagno dell'opera, e l'onore e il fumo, a me l'allegria ». Accettando questo secondo significato parrebbe che l'Averlino non fu molto largamente compensato, e che altri, s'attribuì l'onore di aver fatto eseguire l'opera, lasciando nell'ombra l'artista, il quale senza dolersene troppo se ne va allegramente coi suoi scolari, danzando. Nei due uomini ai lati, uno sull'asino, l'altro sul dromedario, designati con quelle misteriose scritte, potrebbero esser rappresentati satiricamente coloro che si attribuirono l'onore dell'opera; ma è meglio riconoscere che siamo di fronte a un enigma,[3] e ci sembra del resto più probabile la prima spiegazione.

[1] È da notare che mentre le iscrizioni latine, diremo così ufficiali, che stanno sul lato anteriore della porta sono ortograficamente corrette, queste della bandella posteriore sono piene di forme popolari: le prime erano certo state fornite da un letterato (il Biondo?), le altre sono opera degli stessi artisti.

[2] La parola HILARITAS è soltanto incisa, mentre le altre sono in rilievo, ma non v'ha dubbio che sia antica.

[3] Il nostro artista non fu invero mai fortunato pei compensi materiali all'opera sua; più tardi a Milano i deputati dell'Ospedale gli ridussero notevolmente il salario fissatogli dal duca. Pure, da un passo del Trattato, appare che l'Averlino non disprezzava certo il denaro; poichè per fare in modo che la legione di operai che costruirà la Sforzinda lavori con lena, egli trova che l'unico mezzo è di pagarli « *Per provedimento di colui che l'à a fare è proveduto che ogni huomo sia bene paghato sicchè questo è quel suono che farà acchordare tutti, in modo che ciascuno farà il suo dovere mediante la speranza e la dolcezza del suono* ». OETTINGEN, *Tractat*, pag. 121.

Particolare delle porte di San Pietro

⁂

Abbiamo così descritte in tutte le loro parti, le porte bronzee di San Pietro; non sappiamo se nel lato posteriore oltre il piccolo rilievo vi fossero altri ornamenti: ad ogni modo quella bandella è stata spostata, trovandosi oggi applicata ad una parte aggiunta alla porta al tempo di Paolo V.[1]

Oltre ad esser decorata di smalti di vario colore, dei quali restano ancora tracce, la porta di San Pietro era anche dorata, come risulta dalla testimonianza del contemporaneo Flavio Biondo, il quale nella sua *Roma instaurata*, composta tra il 1445 e il 1446, scrive che le costruzioni di San Pietro si sarebbero ridotte in rovina « *nisi tua, beatissime pater Eugeni opera factum esset ut illa nunc laetemur cernamusque innovata. Ubi enim Leo (IV) donis ecclesiam ornavit tu illam suppellectile sacrorum ministerio pariter donatam tecto insuper maiori ex parte innovato novisque sacristiae cameris ex aedificatis reddidisti meliorem: sola una re videris a Leone superatus quod valvas ille argenteas, tu aeneas basilicae dedisti: nisi par videatur magnificentia pro argenteis nullo exquisitiori artificio factis aeneas posuisse inauratas tantisque inscultas historiis unionis Graecorum armeniorum, aethiopum, iacobinorum et aliorum populorum tua opera tuaque impensa ecclesiae conciliatorum: ut quadruplo aeris aurique impendium merces opificis superaverit* ».[2]

Che le porte fossero in parte dorate può anche essere confermato da un passo del *Trattato d' architettura*, in cui l'Averlino parla delle porte del duomo della imaginaria città di Sforzinda: « *Le porte erano tutte di bronzo* dorate *e scolpite con diverse storie; e' maestri furono questi, cioè Lorenzo di Bartolo ne fè due; Donatello ancora;* et io ne feci un paio come quelle che tu ai vedute in San Pietro di Roma, *le quali feci al tempo di Eugenio Quarto sommo pontefice* ».[3]

Attualmente sulle due imposte non si vede più quasi la traccia delle dorature, se si eccettui il busto dell'Averlino nella piccola medaglia posta sotto il martirio di San Paolo; leggere tracce nella *meta Romuli*, ora non più visibili, ma viste dal Geffroy,[4] e forse qualche leggero accenno nel rilievo rappresentante la partenza del Paleologo da Costantinopoli; ma non è questa una difficoltà per ritenere che in origine delle dorature vi fossero in maggior numero. Anche la *porta del paradiso* del Battistero fiorentino aveva in tutti i suoi scomparti delle dorature che mettevano in risalto gli edifici dei fondi, e nei quattro rilievi in alto l'oro è interamente scomparso. Nè è da escludersi che le dorature nell'opera dell'Averlino proba-

[1] Senza ammettere questo spostamento si potrebbe anche pensare che la porta primitiva portasse inferiormente una striscia o plinto semplice, come si vede in tutte le porte moderne, sebbene quelle antiche del Laterano e del Pantheon, dalle quali l'Averlino si ispirò, non lo abbiano. Anche in molte porte del Rinascimento il plinto inferiore non si vede.

[2] Fl. Biondo, *Roma instaurata*, libro I, LIV-LVI.

[3] Oettingen, *Tractat*, pag. 298. L'Averlino riservando due porte a Lorenzo Ghiberti mostra di tenerlo in gran conto, ciò che potrebbe confermare in certo modo l'affermazione del Müntz che lo dice suo maestro. Di Donatello non mancano influssi nelle porte di San Pietro.

[4] Il Geffroy, nella sua descrizione (*Revue des deux mondes*, 1879, pag. 376), parlando della *meta Romuli*, la dice: « *une petite pyramide, très ornée et qui porte encore des traces d'or et des pâtes de couleur* ». Dunque nel 1879 ancora vi erano tracce d'oro anche negli specchi inferiori.

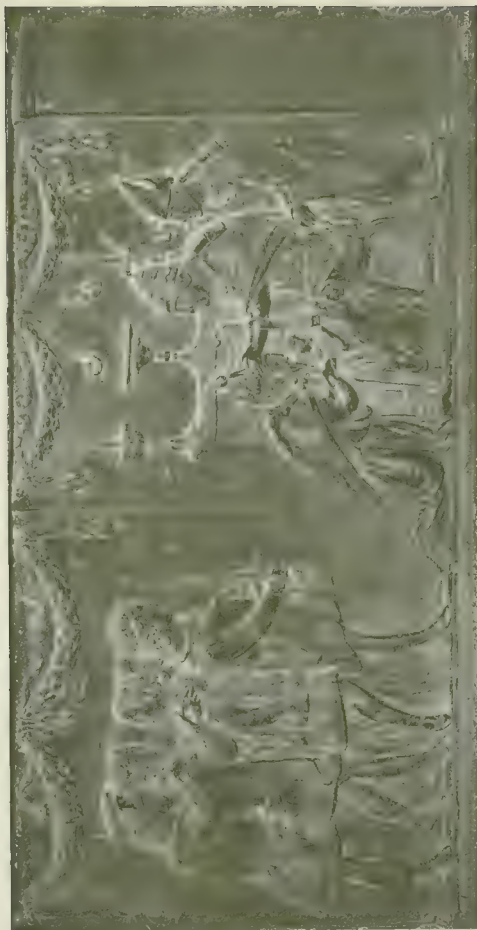



Fig. 61 — Roma, Porte di San Pietro. Coronazione dell' imperatore Sigismondo

Fig 62 — Roma, Porte di San Pietro. Arrivo del corteo imperiale a Castel Sant'Angelo

bilmente limitate pure alle architetture, agli utensili, e in genere alla parte ornamentale,[1] siano sparite quando al tempo di Paolo V fu cambiata di posto la porta, e restaurata. L'Averlino orafo prima che scultore, che abbelliva di smalti variopinti la sua opera, e ornava di fregi e decorazioni i più piccoli spazii, le vesti, le armature, gli edifizii, certo non tralasciò di arricchirla di dorature come usavano gli altri artisti del tempo. La presenza degli smalti porta da sè stessa la necessità della doratura, perchè essi incorniciati negli ornamenti in bronzo, non avrebbero prodotto alcun effetto.

La porta fu compiuta nel 1445 come attesta l'iscrizione: *Antonius Petri de Florentia fecit MCCCCXLV.* Sul giorno preciso in cui furono messe in opera le imposte non son d'accordo i cronisti contemporanei: Paolo dello Mastro nel suo Memoriale scrive: « *1445 de luglio. Avanti cinque dì furono messe le porti di bronzo in S. Pietro, che fece fare eugenio* ».[2] Ma un altro testo contenuto nello stesso codice miscellaneo vaticano in cui trovasi il Memoriale, ci dà: *Delle porte de mieso di sancto Pietro. Sabato a dì 14 dello Mese di Agosto furno poste nella porta principale di s. Pietro le porte di metallo che le fece fare et chi le fece non bisognava scrivere perchè ci stava la certanza delle figure [a] memoria loro.*[3]

Le imposte di bronzo eseguite dall'Averlino erano collocate nella porta centrale della basilica, detta argentea, perchè Gregorio I nel 590 l'aveva ricoperta con quel metallo che poi rapito dai Saraceni venne rinnovato da Onorio nel 638 e quindi da Leone IV nell'846; finchè Eugenio le sostituì una porta di bronzo; e non è improbabile che utilizzasse le imposte di legno dell'antica porta argentea, rassettandole dove erano guaste. Così almeno parrebbe indicare un passo dell'*Architettura* di Leon Battista Alberti: « *Affermano che in Efeso le porte del tempio di Diana, essendo d'arcipresso durarono quattrocento anni; e che mantennero la bellezza talmente che parevano del continuo nuove. Io in Roma nella chiesa di San Pietro, ho veduto nel rassettar le porte che fece papa Eugenio, che dove le mani degli inimici non li avevano fatto ingiuria per spogliarle de l'argento, del quale erano coperte, che elle si erano mantenute salde ed intere più di cinquecento anni, perciocchè se noi andiamo annoverando bene gli annali de' pontefici di Roma, tanti ne furono dal tempo di Adriano papa terzo, che le fece, insino ad Eugenio quarto* ».[4]

Non sappiamo qual fosse l'incorniciatura della parte architettonica che inquadrava la porta bronzea; probabilmente secondo lo stile del tempo doveva constare di semplici stipiti e di un architrave sul tipo di quelli disegnati nei codici del *Trattato d'architettura.*[5]

Nella ricostruzione della basilica vaticana le imposte di bronzo dell'Averlino furono risparmiate alla triste sorte di tanti altri monumenti del tempio primitivo, e

[1] Che non fosse del tutto dorata la porta, ci par dimostrato dal fatto che i contemporanei Stefano Infessura, e Niccolò della Tuccia la dicono soltanto « *di metallo* ».

[2] *Memoriale de Paolo de Benedetto de Cola dello Mastro dello rione de Ponte.* (Cod. Vat. lat. 5522, fol. 365 v) Cf. Il Buonarroti, 1875, pag. 44. Nel Diario dell'Infessura la data non è ricordata come crede erroneamente il Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I, pag. 41, nota 2.

[3] Cod. Vat. lat. 5522, fol. 428. Questa data è pure accolta da Torrigio, *Le sacre grotte vaticane*, ed. 1639, pag. 155; dal Bonanni, *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, Romae, 1700, pag. 740, e dal Ciacconio.

[4] L. B. Alberti, *Architettura*, libro II, cap. VI.

[5] Vedasi la nostra tavola 4.

collocate allo stesso posto d'onore nella porta centrale. Nel 1618 si terminava di costruire il grandioso incorniciamento di marmo bianco, con le due colonne di paonazzetto sostenenti un timpano triangolare;[1] un anno dopo si collocavano le imposte. Ma per le maggiori dimensioni della nuova costruzione le porte antiche non erano abbastanza alte, e allora vi furono fatte delle aggiunte alle estremità. Al disotto fu

Fig. 63 — Roma, Santa Francesca Romana. Monumento sepolcrale di Antonio Rido
(Fotografia Moscioni)

posto un piccolo zoccolo diviso in tanti campi che portano alternatamente un cespo di foglie, un'aquila, e un drago, motivi, questi due ultimi, tratti dallo stemma nobiliare di Paolo V, Borghese (fig. 68). Superiormente furono aggiunte due bande molto più alte, contenenti ciascuna una cartella dalla cornice secentesca, sostenuta dall'aquila e dal drago. Le due cartelle (fig. 69-70) portano le iscrizioni:

PAVLVS · V	RESTAVRAVIT
PONT · MAX ·	A · PONTIF · XV ·

[1] Nell'architrave leggesi la scritta: PAVLVS PONT. MAX. ANNO XIII.

Non occorre dire che lo stile pesante delle parti aggiunte discorda completamente dal resto; di più la porta è divenuta troppo alta, e questa sproporzione nuoce molto all'effetto dell'insieme. Prima delle aggiunte la porta dell'Averlino aveva le giuste proporzioni delle altre del Quattrocento, che le rendono così armoniche allo sguardo; aveva lo stesso rapporto tra altezza e larghezza che si osserva nella porta del Paradiso del Ghiberti, con un leggerissimo maggiore sviluppo dell'altezza; ora le due parti aggiunte hanno sgradevolmente rotta l'armonia primitiva.

Prima di mettere a posto le porte Paolo V volle che si collocassero delle soglie di granito orientale, e sotto a queste pose delle monete di bronzo; ciò avvenne nell'anno 1619, otto giorni prima della ricorrenza dei SS. Apostoli, cioè il 21 giugno.

Il Grimaldi, il diligentissimo cronista della demolizione dell'antica basilica, ci ha lasciato una descrizione della porta dell'Averlino nel momento in cui si compiva il lavoro di rinnovamento; noi la riportiamo dal codice barberiniano lat. XXXIV, 50, che è corredato anche di disegni riproducenti i rilievi di bronzo.[1]

« Portae aeneae mediae ab Eugenio IIII olim fabrefactae, in novis mediis valvis amplissimi Vaticani templi Pauli V jussu magnificentius collocantur. Anno 1619. Pontificatus XV... Sanctissimus Dominus Noster Paulus Quintus, Pontifex Maximus, ad praedecessorum suorum monumenta servanda sedulo intentus, et ob id sempiterna laude dignus, portas Eugenii Quarti aeneas medias, ut prius Vaticanae Basilicae restituit, longioresque a capite et ad pedes, aucto metallo egregii artificis manu insigniter elaborato, ad Templi decorem, et rerum ab Eugenio pro Dei ecclesia gestarum memoriam, magnificentius fecit; anno Domini MDCXIX, sui pontificatus XV, die Veneris XXI Junii in opere collocatas. De quibus ita Mapheus Veggius loquitur, qui sub Eugenio vixit, hisce verbis: « fol. 26: Cujus rei gratia scire oportet V portas esse Basilicae S. Petri vestibulum sitas, suo quaeque nomine appellatas; earum scilicet mediam argenteam de qua nunc agimus, cujus et ornamentum durant usque ad tempora Alexandri tertii, postmodum corrupta deformataque gravem in modum semper fuit, adeo ut et nomen quo argentea vocabatur amiserit; donec Eugenius Quartus, qui fuit Pontifex omni virtude excellens, cum nihil unquam nisi magnum et gloriosum aggressus fuerit sita hanc portam pristino decori restituit, ductam ex aere magno sumptu, miro artificio expressis ibi magnis ac praestantibus rebus gestis suis, non quidem ex argento, prospicens altius, ne forte aliquando quaemadmodum superioribus temporibus infanda praedonum cupiditate violaretur; cui et impressa sunt epigrammata in testimonium gestorum ejus, quos edidimus hujuscemodi: Haec sunt, etc. »...

Alphonsus Ciaccon scribit has portas fuisse collocatas XIIII August MCCCCXLV. In vertice igitur huius aeneae portae bifariam divisae in ovato spatio aeneo aquilis et draconibus opere pulcherrimo ita aureis litteris relevatis legitur: PAVLVS V, PONT. MAX. RESTAVRAVIT. A. PONTIF. XV.

Infra sunt gentilicia insignia Eugenii Quarti a dextris, et Camerae Apostolicae a sinistris. Subtus est Salvator Mundi cum libro sedens in throno et benedicens, ac deipara Virgo a sinistris eius, sedens in throno, decusatis manibus Salvatorem aspiciens cum litteris: *Salvator Mundi. Ave gratia plena, dominus tecum;* subtus Salvatorem immediate haec cernitur historia: navigatio Joannis Palaelogi Imp. Constantinopol. cum Josepho Patriarcha, eorumque ad Eugenium IIII accessus.

---

[1] La descrizione è anche riportata dal Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I, pag. 42-44. Leggesi a fol. 343 v 346 v del codice citato (ora alla Vaticana, Barb. lat. XXXIV, 50).

Subtus B. Virginem immediate haec alia cernitur historia: unionis Ecclèsiae Graecae, et Armenae cum Latina, in concilio florentino.

Immediate subtus hanc historiam, a sinistris Pauli doctoris mundi, est imago S. Petri janitoris aetherei, cum libro in sinistra, et dextera dat claves Eugenio Quarto in habitu pontificis, cum thiara tribus coronis, ante se genuflexo; a dextris eius est S. Paulus cum ense vibrato et libro, cum nominibus eorundem apostolorum et Eugenii IV, nempe *Eugenius IV Venetus*. Ibi haec incisa leguntur carmina: « *Sunt haec Eugenii monimenta,* etc.

Ad pedes beati Petri cernitur Andreas Abbas sancti Antonii de Aegypto, vir insignis, orator Constantini Magni Imperatoris Æthiopum, qui nomine sui principis, recipit diploma unionis cum Ecclesia Latina de manu Eugenii Papae in concilio Florentino, et solemnis ingressus eorundem oratoris et sociorum ejus monachorum in urbem... Subtus pedes b. Pauli... cernitur... coronatio Sigismundi imp....

Sub imagine s. Petri est crucifixio ejusdem ad ripam Tiberis in Monte cum castello Hadriani... et alio sepulcro Caii Caestii simile ad subjectum exemplum; de quibus dictum est supra fol. 149 et 327. (Segue il disegno, fig. 71).

In frigii gyro sunt Æsopi fabulae, et Metamorphoses Ovidi cum variis floribus. Sub imagine martirii s. Pauli in quodam nummo est effigies artificis cum litteris: Antonius Petri de Florentia fecit MCCCCXLV.

Infra haec martjria subjacent addita metalla eleganter elaborata, addita a Paulo V P. M. ad majoris portae ampliationem; retro in imo est expressa aerea lamina laetitia Antonii de Florentia artificis ejusque sodalium equitantium et laetantium in absoluto opere portarum.

* * *

Tutto ci fa supporre che dal 1433 al 1439 l'Averlino non lasciasse mai Roma; in quel periodo di sei anni egli concepì il disegno generale della porta e ne eseguì gli scomparti più grandi, che manifestano chiaramente la loro arcaicità rispetto al resto e sono piuttosto opera di decoratore che di plastico.

Fu pure in quegli anni che l'artista acquistò quella profonda conoscenza dell'antichità di cui dà continue prove e nelle sue opere e nel *Trattato*. Nella piccola Roma d'allora, i monumenti classici sebbene cadenti dovevano sembrare ancora più maestosi; e mentre i discendenti dei Romani antichi, uomini di parte per tradizione, insorgevano al grido di « Popolo! popolo! libertà! », e assalivano il Campidoglio, o lottavano tra loro divisi da interne discordie, par di vedere l'artista fiorentino estraneo a quelle lotte civili, aggirarsi solitario tra le rovine, interrogandone le memorie, copiandone i fregi e gli ornati che introdurrà nei suoi lavori; cercando di scoprirne le leggi statiche di cui farà tesoro pel suo trattato dell'architettura.

È in Roma che nasce nell'Averlino quel grande amore per l'architettura alla quale poi si dedicherà interamente nell'ultima e più feconda parte della sua vita. Per lui l'edificio è come un corpo vivente che nasce, vive e muore, e perciò ne studia con cura amorosa lo svilupparsi, come si sviluppano le membra umane, e si rammarica della rovina dei monumenti romani, come della morte di una persona cara. Mirabile amore dell'artista che concepisce le creazioni dell'arte come esseri viventi e ne accompagna con trepidazione le varie vicende!

Sentiamo come nel primo libro del *Trattato* dopo aver svolto questa bella comparazione, l'Averlino parla dei monumenti romani:

«...Io ti mostrerò l'edificio essere proprio un huomo vivo et vedrai che così bisognia allui mangiare per vivere come fa proprio l'huomo et così s'amala et muore et così nello amalare guarisce molte volte per lo buono medico et anche molte volte come l'huomo si ramala per lo disordine di non avere buona avertenza alla sua sanità et anche pure molte volte per lo buono medico ritorna in sanità et vive gran tempo et così vivendo poi pure per lo tempo suo si muore. Et alcuno sarà che non arà mai male et poi alla fine muore et alcuni sono morti da altre persone chi per una cagione et chi per un'altra...

« Et questo non mi negherai; che non credo che tu vedessi mai dificio per grande et grosso di mura che sia, che se non è mantenuto, che in brieve tempo non vengha meno. Et che sia vero guarda in Roma dove si vede di quelli che ragionevolemente doverebbono essere etterni, et perchè non hanno avuto da mangiare cioè non sono stati mantenuti et e' sono rovinati. Che se tu vedessi le therme o vuoi dire stuphe overo bagni di Dioclitiano, tu maraviglieresti come tanto hedificio et di tanto magistero sia mai potuto venire mancho, che secondo che ancora si può comprendere v'era più di trecento colonne tra grandi et picchole di porfidi et marmi et anche d'altre petrine di varie ragioni. Leggesi che cento sessanta migliaia di persone dodici anni vi lavororono. Vedi l'Antoniana, vedi Templum Pacis che v'è ancora una colonna di marmo di smisurata grandezza, la quale ha ventiquattro canali d'intorno d'un palmo di mano l'uno, et tra l'uno et l'altro è quasi più che la metà. Dove è il palazzo maggiore? Dove è il Campidoglio che ancora si leggie che era così mirabile? Dove è il palazzo di Nerone che aveva le porte di bronzo intagliate secondo che per le sue medaglie ancora si vede? Dove è il palazzo et il theatro di Ottaviano il quale chiamano oggi Pinci, in el quale, o dinanzi al quale era uno obelisco tutto intagliato di lettere hegitiatiche in forma d'animali, come quella di santo Pietro cioè la guglia? Dove è quella di Pompeo che non se ne vede se non è alcune grotte in campo di Fiore? Di quella di Cesare, secondo si dice a Roma, ce n'è ancora alcune vestigie, cioè una alia d'una muraglia la quale è appresso la torre de' Conti. Un altro ce n'è che lo chiamano « le capoccie », il quale è presso il Coliseo, che è tutto in ruina, sul quale è molte vignie. È vi un pezzo d'uno suo cortile nel quale è un vaso di pietra d'un pezzo, il quale è ancora intero, che è di giro circha di trenta braccia. El Coliseo lascierò et molti altri al presente. Et lascerò il tempio del Panteon cioè Santa Maria ritonda perchè è più integra. Et questo è stato perchè gli è pure stato dato da mangiare per rispetto della religione. Delle case d'Agrippa non voglio dire, che aveva porte e finestre di bronzo, et niente vi pare se non certe muraglie rotte et sono presso acquesto tempio in el quale lui fe uno portico che ancora appare per l'opere et per le lettere di grandezza d'uno braccio; in el quale fece molte colonne di smisurata grandezza et grossezza. In el coperto di sopra per sostegno del coprimento, fece fare le travature di bronzo che oggi ancora apaiono. Et più altre cose et molti dificij fece fare che non apaiono. Et se non che questi ci sono testimonij, benchè per scriptura si trovasse niente di meno non si crederebbe che questo cittadino privato di Roma avesse fatto tanto. Quanti ne sono degli altri che non se ne vede niente, e in quelli hedifici alti poco n'arrebbono avanzato come a dire in su la colonna traiana et in su l'antoniana che sono cotante memorie degnie scolpite di marmo di mano di excellentissimi maestri et ancora in castel sant'agniolo qual era sepultura di Traiano et di Adriano ».[1]

Le porte bronzee di San Pietro, così nell'insieme, come nelle varie parti, rivelano chiaramente l'influsso profondo che sull'animo dell'Averlino esercitò l'ambiente classico.

Avendo vissuto a Firenze, e collaborato con tutta probabilità alla prima porta

[1] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 58.

del Ghiberti, l'Averlino dovea avere in mente il tipo comunemente usato al suo tempo, coi battenti divisi in tanti quadrati o rettangoli separati da piccole cornici: venendo a Roma gli si presentarono allo sguardo le antiche porte, come quelle del Pantheon, della chiesa di S. Adriano, di S. Cosma e Damiano, del Battistero di S. Giovanni; di tipo differente, a due o tre soli grandi specchi per ogni battente, e subito ne trasse partito. Tutte le porte dell'epoca medioevale, presentano costantemente la divisione dei battenti in un gran numero di specchi uniformi, quadrati: ad esempio, per non citare che le più note, vediamo tale disposizione, nelle porte di Santa Sabina in Roma, di Sant'Ambrogio di Milano, delle cattedrali di Trani, di Ravello, di Monreale, del duomo di Pisa, di S. Zeno a Verona, di Spalato, ecc. Questo tipo è continuato nel secolo XV, non solo anteriormente, ma anche dopo le porte di S. Pietro, come nelle porte di Andrea da Pisa e del Ghiberti al Battistero, in quelle di Donatello nella sagrestia di San Lorenzo, e in altre moltissime che sarebbe superfluo citare.

L'Averlino si sottrae per primo senza esitazione a questa tradizione artistica, e sull'esempio delle porte romane, quali poteva vedere al suo tempo certamente più di quante se ne conservino oggi, imagina i battenti divisi in tre soli scomparti circondati da una riquadratura; col suo spirito assimilatore, egli accoglie subito questo tipo antico che secondo i suoi concetti razionalistici, si addiceva bene a un tempio dell'epoca primitiva cristiana, e con la maggiore ampiezza delle riquadrature, lo sottraeva al bisogno di molteplici rappresentazioni figurate, mentre gli offriva campo maggiore per la parte decorativa.

Lo spirito decorativo regna sovrano in tutta la porta, a detrimento della parte figurata, e contro i principii estetici più comuni; l'Averlino arriva a trasportare sulla porta stessa l'ornato di foglie di acanto, che andava posto secondo l'uso, negli stipiti di marmo, distraendo l'attenzione dalle figurazioni collocate nei riquadri. Questo tipo di porta a grandi specchi aveva tanto impressionato l'artista, che egli ne colloca una di tal genere anche nel tempio posto nel fondo del rilievo dell'arrivo in Roma dell'abate Andrea. Le porte antiche d'ordinario non portavano figurazioni nei riquadri; l'Averlino così, riunendo i due stili, ha adattato il tipo decorativo del Quattrocento a una porta romana.

Per decorare la riquadratura che incornicia i grandi specchi, l'artista imaginò in principio un fregio di acanto, svolgentesi in volute, con figure di uccelli e teste antiche in profilo: questo motivo dell'acanto, usitatissimo del resto nei pilastri, tanto nell'antichità, che nell'epoca romanica, gli fu probabilmente suggerito da alcuni rilievi antichi, provenienti dal circo neroniano, e adoperati in quel tempo come stipiti nell'ingresso della cappella della Madonna della Febbre, in San Pietro; rilievi tuttora esistenti nelle grotte vaticane. In essi (fig. 72-75) vediamo in basso un cespo da cui parte un ramo di acanto che sale, formando delle volute sulle quali son collocate figure di animali, o putti che corrono e tirano d'arco; e negli spazii intermedii tra le volute e la cornice altre piccole figure di uccelli, conigli, aquile, capre. Così l'Averlino, in origine, dando però maggior ampiezza al ramo, e lasciando distanza maggiore tra le volute e diminuendo il rilievo, aveva imaginato il fregio delle inquadrature; e ne disegnò ed eseguì alcune parti, che vediamo collocate nello sportello di sinistra, in alto, lateralmente alla grande figura del Cristo, sostituendo però agli

Fig. 64 — Roma, Porte di San Pietro. L'abate Andrea riceve a Firenze la bolla d'unione delle chiese

Fig. 65 — Roma, Porte di San Pietro. Arrivo a Roma dell'abate Andrea

amorini nel mezzo delle volute, teste imperiali romane, tratte da monete, o frutti e foglie. Ma durante la sua permanenza in Roma, subendo sempre più l'influenza dell'ambiente, studiando la storia romana e i resti di sculture antiche che gli si presentavano, e consigliato certo dagli umanisti, l'Averlino pensò di collocare, negli spazii laterali del ramo di acanto, delle storiette rappresentanti soggetti mitologici, o fatti importanti della storia romana: concezione, sorta spontanea nella sua mente, venendo a contatto con lo spirito antico, e che dovea parer naturale al suo tempo, sebbene i critici moderni ne abbiano mostrato tanta meraviglia. Prima di modificare così la primitiva idea del fregio, doveva già averne eseguito alcune parti con sole figure di animali, che poi, al momento di porre in opera la porta, collocò in alto in luogo poco visibile nel battente di sinistra, appunto perchè meno riccamente ornate; non solo mancandovi scene con figure umane, ma anche come rilevammo il tappeto orientale che nel battente di destra è steso lungo il fondo.

Mentre concepiva e trasformava la decorazione delle inquadrature, l'Averlino certamente pose mano all'opera dei grandi bassorilievi, da collocarsi negli specchi centrali: anche questi, come le storiette della cornice, risentono evidentemente l'influsso esercitato sull'artista dall'ambiente romano. Secondo i suoi concetti razionalistici, svolti diffusamente nel *Trattato d'architettura*, l'Averlino volle che tutte le diverse parti dell'opera sua avessero il carattere e lo stile appropriati al soggetto, e così, come per le storiette mitologiche aveva cercato i suoi motivi nelle opere dell'antichità pagana, per i suoi santi trasse ispirazione da quelle dell'arte cristiana primitiva, che così numerose gli si offrivano in Roma. In origine dunque la porta non doveva contenere che le quattro grandi figure e le due storie dei martirii degli apostoli, rappresentazioni naturali sulla fronte del maggior tempio della cristianità.

Ma intanto, mentre il lavoro procedeva, degli avvenimenti importantissimi per la Chiesa, che ebbero grande ripercussione, e segnarono pel papato un trionfo inaspettato e glorificato in tutto il mondo cristiano, suggerirono all'Averlino ed ai suoi consiglieri, di rendere omaggio al pontefice, eternandone la memoria sulla porta della chiesa romana. Ma già nel momento in cui venne a tale determinazione, gran parte del lavoro doveva essere eseguita, e non v'era altro spazio disponibile per collocare le rappresentazioni che le quattro strisce orizzontali che separavano i riquadri maggiori. Così le quattro storie degli avvenimenti salienti del papato, mentre rappresentano una parte importante nella porta, che secondo il distico latino inciso nelle cornici, è il monumento della gloria e del grande animo del pontefice, furono collocate per necessità in un luogo poco favorevole; confinate nella parte riservata alla decorazione, poco visibili, e soffocate dalla grandezza delle figure dei rilievi maggiori.

Questa mancanza dello spazio costrinse l'Averlino, specialmente nelle due storie del concilio, ad affastellare le figure, ad avvicinare troppo i diversi elementi, a dividerli con pilastri perchè non si confondessero in modo da nuocere alla chiarezza dei soggetti, e mentre nelle due rappresentazioni del martirio degli apostoli, l'artista dà libero sfogo alla sua imaginazione con grande abbondanza di figure e di particolari, nelle quattro storiette di Eugenio IV, egli deve limitarsi al necessario; costretto a

figurare nella forma più schematica che gli era possibile, e con bassissimo rilievo una serie di avvenimenti, che essendosi svolti al tempo suo, e sotto i suoi occhi, gli offrivano con facilità il modo di dare un grande sviluppo alla rappresentazione di luoghi e di persone, risparmiandogli le ricostruzioni storiche, che egli incontrò nei due martirii degli apostoli. E la riprova che quelle storie sono introdotte posteriormente all'esecuzione generale delle porte, ce l'offre il fatto ch'esse non sono delle medesime dimensioni dei riquadri principali, ma abbracciano anche lo spessore delle cornici e in qualche lato lo sorpassano, e l'artista ha dovuto in più luoghi intagliare il lato delle formelle secondo il girare della voluta

L'Averlino, come risulta dalle sue stesse parole nella dedica del *Trattato d'architettura*, considerava quelle storie come la parte principale della porta; piglia, quest'opera, egli scrive, a Cosimo de' Medici « *non come da Vetruvio, nè dalli altri degni architetti, ma come dal tuo filareto architetto Antonio Averlino, Fiorentino, il quale fece le porte di San Piero di Roma di bronzo, scolpite di degnie memorie di Ugenio quarto, sommo pontefice, sotto il quale le fabbricai* ». Ma in realtà quelle storiette mancanti di cornici che le circoscrivano, non attirano a prima vista l'attenzione, e bisogna fissare lungamente lo sguardo sulla porta per notarle, tanto esse fanno parte integrale coll'ornato d'acanto. Una prova ben caratteristica di quanto diciamo, è l'errore in cui cadde il Vasari, il quale fermò così poco la sua attenzione su quelle storie, che ne dimenticò i soggetti, e scrisse che « *sotto ciascuna figura è una storietta del Santo che è disopra. Sotto San Piero la sua crocifissione, e sotto San Paulo la decollazione; e così sotto il Salvatore e la Madonna alcune azioni della vita loro* ».

Tutte le osservazioni precedenti, mostrano indubbiamente, che le quattro storiette non entravano nella concezione primitiva della porta; e lo dimostra pure il fatto che l'iscrizione che ad esse si riferisce VT GRAECI ARMENI, ecc., e che compendia in sè tutto il significato dell'intero monumento, è semplicemente graffita e non fusa, e posta per assoluta mancanza di spazio nella cornice che inquadra le figure degli apostoli, in modo che sfugge anche ad uno sguardo attento. Quindi voler stabilire l'anno dell'inizio dell'opera, dalle date degli avvenimenti rappresentati in esse, come hanno fatto il Müntz e il Reymond, sarebbe assolutamente erroneo.

Nella concezione primitiva della porta di San Pietro, l'Averlino, com'era naturale, aveva riservato i grandi specchi alle figure dei due principi degli apostoli, alle storie dei loro martirii, e alle imagini di Cristo e della Madonna. Rappresentazioni che lo potessero ispirare per queste sue composizioni non mancavano in Roma, e il portico stesso della basilica vaticana gli offriva in una lunga serie di affreschi del secolo XIII tutte le storie dei due apostoli.

Questi affreschi sono disgraziatamente periti, ma il Grimaldi ce ne ha conservato i disegni, che sebbene molto sommarii pure bastano per una indagine iconografica.[1] Nella rappresentazione della caduta di Simon Mago si vedeva a destra innanzi a

[1] I disegni del codice del Grimaldi con le antiche pitture del portico vaticano, sono riprodotti da P. D'Achiardi, *Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa*, Atti del Congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1903), vol. VII, Roma, 1905, fig. 14-20, e da A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, V, fig. 160-167.

Fig. 66 — Roma, Porte di San Pietro (lato posteriore). L'Averlino e i suoi discepoli

Fig. 67 — Roma, Porte di San Pietro (lato posteriore). L'Averlino e i suoi discepoli

un'edicola, Nerone seduto in trono con corazza, clamide, calzari, e corona in capo, costume che indossa anche nei rilievi della porta, e come in questi aveva presso di sè un guerriero; solamente nella porta è imberbe e nella pittura era barbato. Nella Crocifissione di San Pietro non c'è nulla di comune; nel fondo vedevasi la piramide, la *meta Romuli* con cassettoni incavati, ma molto più semplice e allungata che nel rilievo di bronzo. Negli altri quadri non ci sono riscontri con la porta, cosicchè in conclusione le pitture del portico di San Pietro non fornirono nessun motivo al nostro artista.

Un'altra fonte a cui secondo alcuni si sarebbe ispirato l'Averlino, sarebbero le imposte di legno di una o di varie delle altre porte della basilica vaticana, eseguite dallo scultore domenicano frate Antonio da Viterbo, nelle quali erano pure rappresentati fatti importanti del pontificato di Eugenio IV. Queste porte furono distrutte sotto Paolo V, ma ne abbiamo memoria nel Grimaldi e nel Torrigio.[1] Il primo di questi due scrittori dice: « *In portis ligneis veteris basilicae, ab Eugenio IIII factis, cum eius insignibus et sedis apostolicae, segmentatis, elaboratis, atque coloribus ornatis ad quadrata spatia, in una ex his haec legebantur: Has portas ligneas fecit frater Antonius Michaelis de Viterbio ordinis Praedicatorum, anno D.*ni *1437* ».[2]

Osserva il Müntz che la data 1437 letta dal Grimaldi deve correggersi in 1447, poichè sarebbe impossibile che in quell'anno Antonio da Viterbo avesse rappresentato, secondo quanto scrive il Torrigio, l'unione delle chiese greca e latina, avvenuta nel 1439, e questa sua correzione è anche confermata da una nota di pagamento del registro della Tesoreria segreta, per cui nel 1447 si pagavano a frate Antonio 130 ducati « *per resto de la fattura* ».[3] Perciò, secondo il Müntz, il lavoro non sembra esser stato finito che in quell'anno, ma niente si oppone a farci pensare che sia stato cominciato molto tempo avanti. Il P. Marchese crede anche che le porte di legno abbiano servito di modello a quelle di bronzo, fondando tale ipotesi sull'identità dei soggetti.[4]

Il Müntz non ha tenuto conto della notizia data da Niccolò della Tuccia nella sua Cronaca di Viterbo, secondo la quale le porte di legno non erano ancora finite quando morì papa Eugenio; e da cui risulta anche che esse erano intarsiate e non scolpite come vorrebbe il Torrigio, la cui testimonianza al riguardo è molto dubbia;

---

[1] Si veda MÜNTZ, *Les arts*, I, 44-45.

[2] MÜNTZ, *Les arts*, I, pag. 44, dal codice corsiniano n. 276. Il Torrigio, che copia dal Grimaldi, ci dà una descrizione più estesa, ma che certamente è da riferirsi alla porta dell'Averlino, poichè vi corrisponde esattamente, e non può credersi che si ponessero identiche rappresentazioni su due porte dello stesso tempio:

« *Fece anco fare il detto pontefice le porte di legno, ove erano intagliate queste parole: Has portas ligneas fecit Frater Antonius Michaelis de Viterbio ord. Praedicat. anno Domini 1473* (per 1437). *In esse vi è scolpito il Salvatore, la B. Vergine, ss. Pietro e Paolo, e Eugenio inginocchioni; il martirio de' ss. Pietro e Paolo, di quello nel Gianicolo tra le due mete, cioè una alla porta di S. Paolo, e l'altra vicino a castello s. Angelo, e di questo alle tre Fontane. La santa Plautilla, che riceve l'imprestato velo da s. Paolo, della quale si fa mentione nel martirologio romano adì 20 maggio: l'incoronatione di Sigismondo imperatore in s. Pietro nel 1433 per mano di detto Eugenio, e vi si vede il prefetto di Roma, tenendo avanti lui lo stocco; la loro cavalcata per Roma; l'unione della chiesa greca con la latina; l'entrata dell'ambasciatore del re dell'Ethiopia, et altre historie di quel tempo* ».

[3] MÜNTZ, *Les arts*, I, pag. 45: « *1447. A spese fatte nele porte di santo Pietro per mia mano duc. 133, bol. 19, den. 12, de quali duc. 130, bol. 50, n'a auti frate Antonio da Viterbo per resto de la fattura, che e resto per insino a f. 360 che doveva avere in tutto, a auto da frate Jachomo da Ghaeta* ».

[4] P. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Firenze, 1854, I, pag. 287.

e ciò si accorderebbe anche con la notizia che le porte erano colorate, dataci dal Grimaldi.

Scrive il cronista viterbese che *« questo papa fece molte limosine e acconciò molte chiese in Roma; ... e fè fare la porta nova di metallo al principale uscio di San Pietro apostolo, e aveva dato modo di far fare le porte dell'altri usci tarsiate di legname ad un frate Antonio domenicano da Viterbo, delle quali aveva di manifattura 800 ducati d'oro, e poco ciera da fare quando il papa morì »*.[1]

Così l'ipotesi del P. Marchese, che le porte di bronzo fossero imitate da quelle di legno essendo identici i soggetti, deve rifiutarsi; prima di tutto perchè questa identità ci è affermata da poco autorevole fonte, e da essa si potrebbe del resto concludere il contrario; e poi perchè la porta dell'Averlino era già collocata a posto due anni prima che l'altra fosse finita; e non è da credere che per ese-

Fig. 68 — Roma, Porte di San Pietro. Plinto del secolo XVII

guire le porte di legno frate Antonio impiegasse tanti anni. Di più noi pensiamo che papa Eugenio gliele dovè commettere dopo il suo ritorno a Roma (1443), quando prese a proteggere i domenicani che l'avevano ospitato durante la sua dimora a Firenze.[2]

Una fonte diretta, che gli fornisse l'intero modello per le sue rappresentazioni, l'Averlino non l'ebbe; piuttosto egli nel concepire le varie parti dell'opera si dovè ispirare, secondo il soggetto, a fonti svariatissime, seguendo i canoni artistici che doveva esporre poi con precisione molti anni dopo nel suo *Trattato d'architettura*, ma che già da quel tempo egli seguiva fedelmente. Nell'immaginare le figure degli apostoli, o quelle dei soldati romani, nel disegnare i fondi architettonici, le armature, le vesti, egli volle tentare una ricostruzione del vero studiando scrupolosamente i monumenti antichi, seguendo in questo una via tutta diversa da quella tenuta dalla maggior parte degli artisti suoi contemporanei che vestivano le persone del Vangelo in abiti del loro tempo. Le idee che l'Averlino svolge a questo proposito nel *Trattato*, sono così precise, e valgono così bene a chiarire i concetti che lo guidarono nell'imaginare le varie parti della sua opera, che noi crediamo opportuno riportare le sue stesse parole:[3]

«... Hora ci resta adire del modo et hordine et la proprietà che si dee fare nelle cose che l'huomo disegnia o scolpisce perchè molti non considerano quando fanno una storia o una figura o altra cosa non conveniente all'esser loro. Questo è gran difetto et mancamento,

[1] *Cronache e statuti della città di Viterbo pubblicati e illustrati* da IGNAZIO CIAMPI, Firenze, 1872, pag. 206.

[2] Frate Angelico venne in Roma nel 1445 chiamato da Eugenio IV.

[3] Il passo che qui riportiamo, corrisponde a OETTINGEN, *Tractat*, pag. 622 624. Rammentiamo che tutte le nostre citazioni del *Trattato*, sono prese dal codice originale, e indipendenti dall'OETTINGEN.

che buono maestro sia et non abbia buona avertenza acqueste consideratione mai quella cotale cosa può essere interamente lodata. Sichè quando tu avrai imparati questi modi et misure del disegnio fa queste consideratione sempre quando avessi o facessi per tuo piacere cosa alcuna, che tu consideri molto bene prima quello che vuoi fare. Se ai a fare uno puttino non gli fare le membra d'uno fanciullo di sei o d'otto anni, anzi secondo la sua età lo guarda a contrafare; se è in fascie altre fattezze et membra vuole avere che quando avessi due o tre anni, e così di grado in grado secondo la età guardare a proportionargli che paino di quel tempo per che tu gli fai. Et non fare a uno giovane membra di vecchio, et così atti et modi et posari, et tutti corrispondino secondo el loro essere et tempo et qualità. Che diferenza et avertenza si debba havere ancora quando havessi affare una figura d'uno santo o quella d'un altro il quale fusse d'un altro habito overo nel suo essere. È santi ancora vogliono corrispondere alla loro qualità se tu ai affare santo Antonio non si vuole fare timido ma pronto, et così san Giorgio come fece Donatello, il quale veramente è una figura optima et perfetta, la quale figura è di marmo a Orto San Michele di Firenze, et così ancora se tu ai affare San Michele che ammazzi il diavolo non vuole essere timido. Se avessi affare santo Francescho non ardito vuole essere, ma timido et divoto, et se san Pagho vuole ardito et robusto, et così è ancora gli arbitri et loro stare. Et non come el sopradetto che fece uno cavallo di bronzo a memoria di Ghatta Melata, et è tanto sconforme che ne stato poco lodato, perchè quando fai una figura d'uno che sia de' nostri tempi non si vuol fare coll'abito antico, ma come lui husa così fare. Che cosa parrebbe che tu volessi fare il ducha di Milano et farlo con uno habito che lui non husasse, non starebbe bene et non parrebbe desso. Così ancora affare la fighura di Cexare o di Anibale et fargli timidi et colli habiti che s'usano oggi, non parrebbono d'esse; il perchè si vogliono fare secondo loro qualità et loro essere. Se tu ai affare apostoli non fare che paino schermidori come fece Donatello in Santo Lorenzo di Firenze, cioè nella sagrestia in due porte di bronzo.[1] Vuolsi bene atteggiare le figure per modo stieno bene il loro essere, ma non tanto che volere mostrare magistero che caschi nel vitio della sconformità. Et così havendo affare donne govani in atto honesto et moderato, et più presto in debili posari che in pronti, se già non havessi a fare Semiramisse quando su per quello monte acchombattere la pietra andò, et così ancora quando sentì la rebellione di quella provincia, dipoi la morte di Nino; et così Pantasilea et Cammilla, ardite con atti leggieri et arditi. Artemisia ancora quando andò a pigliare Rodi, Medea infuriata et crudele la scellerata sarà, ancora l'ardita Giudetta contra Oliferne, così la lasciva et luxuriosa Cleopatra; et anche Talesti non vuole essere fatta timida nè di continenza ma ardita et di luxuria avida con Alexandro concubire. Et così l'oneste come Penelope et l'altre non vogliono avere atto niuno di lascivia, ma di gravità et moderata sguardatura. Così quando avessi a dipigniere l'annuntiata non tanto moderata et honesta la puoi fare, quanto vuole essere più, et non come molti che la fanno più presto lasciva che honesta, che in qualunque modo o atto la dipigni sopratutto con somma honestà vuole essere fatta.

Così similmente considerato tutte queste qualità secondo le figure che tu ai a fare et a che proposito et a che similitudine. Ben sai che se tu ai a fare Hercole che strangoli el lione emineo et anche il cigniale et che meni Cerbero fuori dell'inferno, o ch'egli amazzi Caccho, nè anche l'idra, nè anche combatte con Achiloo, o veramente ch'egli amazzi Diomede et le cavalle et ancora le Stifalide o la cervia ol serpente che guardava li pomi dell'oro, et negli altri suoi gesti ardito et robusto vuole essere. Ben sai che quando e' sostiene il cielo per aiutare Attalante, et quando ancora e' tenne sul petto Anteo, che non paresse

[1] Ci sia permesso di osservare che in quest'ultimo giudizio dell'Averlino c'è una gran parte di verità.

che durasse fatica non sarebbe atta figura nè apropriata a lui. Et così ancora sancto Cristofero quando passò Cristo si vuol fare che paia che duri faticha, perchè si dimostrò essere gravato, altrimenti non l'arebbe conosciuto. Et così tutte l'altre figure adattarle acquella cosa il perchè tu la fai sì colla persona sì coll'abito et sì con tutti quegli movimenti et modi che apartiene acquella cotale figura. Fanculle vergini con onesti et timidi movimenti; fanciugli con atti arditi et allegri; giovani con atti forti et destri; huomini con atti più moderati et forti; vecchi con atti più gravi et debili; et così corrisponda loro essere alla vista et anche secondo il tempo et la qualità. Come ò detto, sì d'abito, sì d'attitudine et sì di fattezze ogni corrisponda bene alloro similitudine. Così ancora gli animali che tu ai affare guarda et considera che natura è secondo l'animale, così ardito et timido secondo loro natura et secondo loro atto et quello che fanno. Se tu ai fare buoi attachati al carro con altro modo et atto vuole essere che quello in cui si trasfighurò Giove quando rapì Europa, et così la vaccha che guardava Argho dacquella che fe' Dedalo,[1] dove Pasife concepette il Minutauro.

Nè anche, avendo tu da fare e' leone che Alexandro fece mettere acquello che aveva dato il veleno a Calistene, come quello che mette Isopo quando dice che quello ratto topo gli andava datorno che lo prese; nè ancora lo spiumato porcho di Calidonia farlo timido come l'agniello che dice ch'entorbidava l'acqua al lupo sendo dalla parte di sotto al fiume.[2] Et così se ai a fare cani et che fussino intorno acqualche altro animale o orso o thoro o quello che sia non timidi ma feroci non meno che fussino quegli d'Anteon che sendo converso in cervo da Diana, gli ferono patire pena della veduta ninpha. Et così ancora avendo a fare uccelli, che altrimenti vuole essere fatto ardito uno falcone o aquila quando scappellato vede la preda, che quando col cappello sta impugnio; come quando l'aquila di Giove se ne portò Galimede.[3] Et così degli altri huccegli secondo loro qualità; ben sai che con altra humilità et semplicità vuole essere fatta una tortola che uno colombo, et così da uno nibbio a uno astore, et sic de singulis.

Ancora de' pesci secondo qualità contrafargli con quello ardire et paura secondo loro natura dimostri.[4] Di serpi, et serpenti, et altri animali infine guardare adattargli tutti come ò detto secondo loro qualità et fierezza et humiltà et secondo nell'atto che anno a fare o stare.

Questo in quanto ad animali rationali et inrationali. Di quegli che non hanno movimento per loro medesimi come sono panni et capegli et simili cose che per vento o per altri accidenti si vogliono adattare come quando uno corresse o a cavallo o a piè, overo per altro modo è mestiero adattargli che corrispondano, chè non sarebbe condecente che correndo il cavallo i capegli dell'uomo et anche i crini del cavallo, et così la coda stessino ferme. Et così se panno o altra cosa che leggier fusse avessi adosso, che stessono ferme non sarebbe condecente all'atto del cavallo ».

Forse non si può dire, per questa seconda parte della teoria, che l'Averlino l'abbia saputa sempre tradurre in pratica; ma certo egli si studiò in ogni modo di ricostruire con la maggiore verità possibile, l'ambiente e i costumi delle scene e delle persone rappresentate, e anche per questa sua ricerca, inspirandosi a fonti diverse, manca un'unità di stile tra le varie parti dell'opera.

È evidente che le quattro figure degli specchi maggiori, risentono profon-

[1] Scene figurate nel fregio della porta.

[2] Questa rappresentazione vedesi sulle porte.

[3] È rappresentato nel fregio della porta.

[4] L'Oettingen, *Tractat*, pag. 625 legge: « *secondo loro natura. Di mostri di serpi* »; mentre anche nel codice c'è il punto dopo *dimostri*.

damente l'impressione che l'artista aveva avuto dalle grandi opere dell'arte cristiana medioevale; l'Averlino aveva cercato per gli eroi del Cristianesimo, i costumi e i tipi dell'antica iconografia, ma in questa ricerca egli si spinse tanto in là da lasciarsi influenzare dai monumenti antichi anche nello stile. Il Cristo, la Madonna, San Pietro e San Paolo, per quei loro atteggiamenti maestosi e solenni, per l'ampiezza delle forme, per la rigidità delle linee, non sembrano concepiti dallo stesso artista che nei rilievi inferiori seppe infondere tanta vita nelle storie dei martirii, e tanta grazia quattrocentesca e tanto realismo nelle piccole storiette dei fatti di Eugenio IV e nella bandella posteriore. Le quattro grandi persone sacre più che esser creazione di uno scultore del decimoquinto secolo, sembrano discese dalle absidi dorate delle basiliche romane, per adattarsi negli specchi della porta. Le chiese di Roma, offrivano al maestro fiorentino un così gran numero di rappresentazioni monumentali del Cristo, della Madonna, degli Apostoli, ch'egli non seppe sottrarsi all'impressione ricevutane quando imaginò quelle figure, in cui si risente l'influsso dell'arte cristiana primitiva nell'atteggiamento solenne, nel tipo iconografico, nelle pieghe, nei gesti.

Senza dover cercare molto lontano, la grande decorazione musiva della facciata di San Pietro, fatta da Gregorio IX, offriva all'Averlino un modello di cui, noi crediamo, egli tenne conto. Vi era rappresentato nel mezzo Cristo in trono con un volume aperto nella sinistra e la destra benedicente, proprio come sulle imposte di bronzo; ai suoi lati i principi degli apostoli in atto d'invocazione, e ai piedi inginocchiato papa Gregorio IX, come nello sportello di destra sta Eugenio IV avanti a San Pietro.[1]

La Madonna col capo inclinato e le braccia incrociate sul petto deve essere ispirata da una rappresentazione monumentale dell'Incoronazione, o meglio dell'Annunciazione, come fa pensare anche la scritta posta nella base, che porta le prime parole del saluto: *Ave gratia plena d. tecum;* ripetute in greco nel nimbo.

Per il tipo di San Pietro, l'Averlino si inspirò alla statua bronzea vaticana, che riprodusse anche nel rilievo rappresentante l'arrivo in Roma dell'abate Andrea;[2] ma trasformò il severo tipo barbarico dell'antico scultore, in un contadinotto dalla larga faccia, rude sì, ma bonaria.

I calzari dei due apostoli, così caratteristici, son copiati da quelli dei barbari dell'arco di Costantino o di qualche monumento analogo. Da un arco trionfale l'Averlino si è ispirato per il palazzo di Nerone nel martirio di San Pietro, con i bassorilievi nell'attico e il dettaglio tipico delle statue in piedi innanzi ai pilastri.

La figura del Rido a cavallo è ispirata sull'antica statua di Marco Aurelio della quale l'Averlino, come vedremo, aveva eseguito una riproduzione.

Anche i rilievi della colonna Traiana sembrano esser stati una delle fonti a cui

[1] Quei musaici furono restaurati proprio al tempo di Eugenio IV, e chi sa che l'Averlino non abbia acquistato in quell'occasione le sue conoscenze d'arte vetraria di cui si vanta nel *Trattato d'architettura.*

[2] Registriamo a titolo di curiosità la notizia data da L. Beltrami, *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I,* Milano, Tip. Allegretti, 1905, pag. 58, che « di recente la statua di San Pietro si volle riguardare come altro dei lavori eseguiti dall'Averlino durante la non breve dimora da lui fatta in Roma ». Tale strana ipotesi, ci comunicò cortesemente a voce l'on. arch. Beltrami, fu avanzata dal compianto N. Baldoria. Ma basta il confronto tra la testa del San Pietro della porta e quella della statua, che il Beltrami riproduce a fianco nel suo opuscolo (pag. 57) perchè l'idea appaia assolutamente fantastica.

attinse per le sue ricostruzioni dell'antico, l'Averlino, che li considerava anzi come esempio della perfetta corrispondenza delle forme d'arte ai varii soggetti e tipi da rappresentare, corrispondenza a cui dava, come si è visto, così grande importanza. Egli scrive nel *Trattato:* « *E così tutte* (le figure) *secondo loro essere e loro habiti e paesi è mestiero dar loro gli abiti e l'aere; secondo fece colui che 'ntagliò la colonna Traiana, che è a Roma; che tanto propriò bene ogni cosa, che tu conosceresti in quella colonna. E se tu vi vai ponvi mente; che tu comprenderai quello che dico esser vero. Tu vedrai tanto appropriato bene, che in quelle storie si conoscie così Traiano, el figliuolo, et ancora secondo e' paesi non tanto gli abiti, ma l' aere di quegli tali; perchè ogniuno pare di quell'aere, per chi gli a fatti; Spagniuoli, Albanesi, Greci, Romani, Numidi, come se fussino vivi* ». [1]

Certamente l'artista aveva studiato in particolare i rilievi della colonna, poichè, a proposito dei ponti antichi, egli scrive: « *Vero è che ancora io ò veduto a Roma scolpito nella colonna, la quale fu fatta a memoria di Trajano, nella quale è scolpito molte memorie d'esso. Et infra l'altro c'è, quando passano certe acque, e vedesi fatti certi ponti in questa forma, il quale stimo sia forte* ». [2]

Tuttavia i riscontri tra la porta e i rilievi della colonna non sono molto numerosi. Gli scudi ammucchiati nel martirio di San Pietro sono certo copiati da quelli della base della colonna, [3] o della occupazione di un campo di Daci; [4] il Nerone seduto pare ricordare analoghe figure di Traiano sul suo seggio; [5] l'inchiodamento di San Pietro alla croce trova analogia nella scena dei legionarii che lavorano i legnami; [6] la galera del Paleologo ha strettissime somiglianze con quelle formanti un ponte su cui passa Traiano; [7] l'imbarco dell'imperatore greco ricorda moltissimo la scena di ricevimento di un ambasciatore dacico. [8]

Il Sauer osserva che nella porta di San Pietro si riconosce certamente ispirato da antichi sarcofagi il motivo dei due putti che coronano gli sportelli e riappaiono nella base della crocifissione di San Pietro; [9] da una antica fonte vengono pure i tritoni della base del martirio di San Paolo: così si può certamente supporre che anche alcune delle storiette mitologiche derivino da sculture antiche. Quanto ai busti in profilo, all'antica, coronati d'alloro, collocati nelle volute, non c'è dubbio che siano riproduzioni di antichi ritratti imperiali, [10] derivanti naturalmente per la più gran parte da monete, da gemme, da busti.

In fondo però la riproduzione iconografica di antiche sculture nei fregi della porta, non è molto comune; l'Averlino interpretava piuttosto i soggetti con la sua libera fantasia, cercando di avvicinarsi all'antico non tanto nell'iconografia, quanto nei costumi, nelle armi, negli ornati; e solo per pochissime scene possiamo indi-

[1] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 652. Per l'imitazione dei rilievi della colonna Traiana nella scultura romana del Quattrocento, si veda anche l'importante studio di F. BURGER. *Das Confessions Tabernakel Sixtus IV und sein Meister, Jahrbuch d. kgl. preusz. Kunstsammlungen, 1908.*

[2] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 419.

[3] C. CICHORIUS, *Die Reliefs der Traianssäule*, Berlin, 1896, tav. II-III;

[4] CICHORIUS, tav. LVII.

[5] CICHORIUS, tav. IX e XXXIV.

[6] CICHORIUS, tav. XV.

[7] CICHORIUS, tav. CVIII.

[8] CICHORIUS, tav. LXI.

[9] Questo motivo, che certo deriva dall'antico, era però già comunemente usato nell'arte fiorentina.

[10] MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, pag. 93; COURAJOD, in *Gazette des Beaux Arts*, 1886, pag. 316.

care con probabilità un modello classico; egli ha lasciato così grande libertà alla sua fantasia che molti dei soggetti mitologici rappresentati nella porta non si possono neppure identificare.

Deriva certo dall'antico il gruppo della lupa coi fanciulli, che l'Averlino imitò non dal celebre bronzo capitolino, perchè in quell'epoca non vi erano ancora stati rimessi i due poppanti, ma da una moneta; su un asse romano è calcato certamente il Giano bifronte che è nel timpano dell'edicola imperiale nel martirio di San Paolo.

La figura di Roma in costume amazonico, con l'idolo di Marte, seduta innanzi alla piramide nella crocifissione di San Pietro, pare anche derivata da un modello antico, ma non da un'antica statua di Roma che l'Averlino non poteva conoscere, bensì da una moneta. Certamente derivano da modelli classici i bassorilievi che ornano il palazzo Neroniano, tratti dal ciclo bacchico: quello della prima base di colonna corrisponde esattamente alla scena sinistra di un sarcofago capitolino.[1] « Anche il pastore che munge », continua il Sauer, « e la scena sacrificale nell'attico del palazzo di Nerone, possono derivare da tale fonte, se piuttosto per la seconda non si ha da pensare a un rilievo trionfale. In ogni caso questa rappresentazione di sacrificio contiene la più interessante di tutte le derivazioni dall'antico, poichè non vi può esser dubbio che qui per la prima volta c'incontriamo in quella scena divenuta famosa nell'arte del rinascimento, la cui più grandiosa riproduzione è il sacrificio di Lystra di Raffaello ».

L'altra scena posta nell'attico del palazzo Neroniano, raffigurante un carro tratto da due leoni sul quale sta una figura virile, seduta, mentre due fauni lo precedono e nel fondo sorge un albero, è forse tratta da un monumento antico, dall'ara di Cibele della Villa Albani.[2] Nell'ara è figurata sul carro la dea seduta; avanti al carro è un pino e al di là di questo poggiandosi al suo tronco sta il suo ministro Atti. L'Averlino si è ispirato a questo rilievo senza copiarlo fedelmente; ha sostituito ad Atti due fauni, e a Cibele un giovane, e ha collocato l'albero nel fondo invece che nel primo piano. Dell'altro albero posto su uno dei lati dell'ara che porta appesi ai rami un'anfora e una siringa, si è valso per la scenetta del fregio che il Sauer vuole ispirata a un'egloga virgiliana (fig. 23). Il nostro artista non copiava dunque pedestremente i modelli antichi, ma li trasformava e li riduceva.

Con facilità, per quanto la piccolezza delle figure permette un giudizio, l'Averlino imita i costumi antichi dei guerrieri, dei pastori, e delle divinità tra i quali tuttavia appaiono qua e là le forme del secolo XV; talvolta anche i gesti, come quello della donna che suona la tuba nella figura 37, sono copiati da modelli antichi. Tra le teste in profilo poste nelle volute d'acanto, e derivate come si è detto da monete antiche, il Sauer riconosce Adriano (fig. 47); Antonino Pio (fig. 33); Caligola (fig. 35); Faustina (fig. 36); Galba (fig. 44).

Nel martirio di San Pietro all'Averlino si presentava da risolvere un problema topografico, che probabilmente egli sciolse con l'ausilio di qualche umanista. Dove

[1] SAUER, op. cit. pag. 18, Museo capitolino, sala IV, 60.

[2] Dobbiamo questa indicazione alla cortesia del sig. prof. Ch. Hülsen. Per l'ara si veda ZOEGA, *Li bassirilievi antichi di Roma*, I, tav. XIII, e pagina 45.

fu crocefisso San Pietro? Fino agli inizii del secolo xv la tradizione riteneva che il luogo del martirio del principe degli apostoli fosse il Vaticano, ma appunto al tempo di Eugenio IV, il celebre erudito Maffeo Vegio sostenne che essa avesse avuto luogo sul Gianicolo. Già nel xii secolo era sorta, per una falsa interpretazione

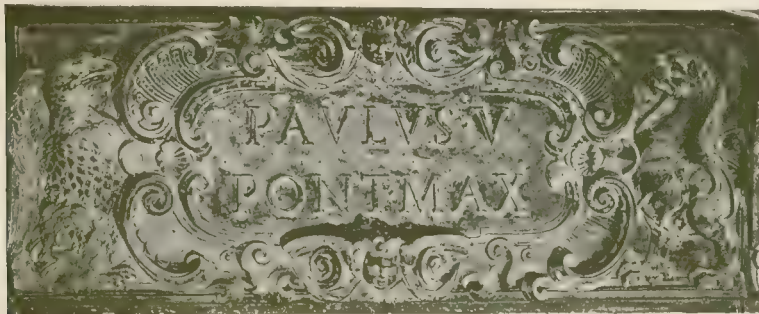



Fig. 69 — Roma, Porte di San Pietro. Coronamento del battente sinistro (secolo xvii)

di antica reminiscenza, la tradizione che San Pietro fosse stato crocifisso presso una meta, e più tardi fra due mete, « e siccome tale nome davasi allora ad un grande sepolcro piramidale presso la Traspontina, così si credette poter precisare tale memoria in quel luogo. Ma quella reminiscenza in sè era giusta; e derivava dal ricordo non più capito che l'apostolo era stato crocifisso in vicinanza del circo di cui la *meta* era un contrasegno caratteristico ».[1] Per sostenere la sua opinione del Gianicolo, il Vegio « invocò il ricordo delle due mete, dicendo che queste non potevano riconoscersi come alcuni pretendevano nella Mole Adriana, e nella piramide presso la Traspontina detta *sepulcrum Romuli* », ed aggiunse che una delle mete doveva

Fig. 70 — Roma, Porte di San Pietro. Coronamento del battente destro (secolo xvii)

esser questa, ma l'altra la piramide di Cestio, e quindi stando il Gianicolo tra quei due monumenti, ivi era stato crocifisso l'apostolo. Il Biondo, contemporaneo del Vegio,

[1] O. Marucchi, *La crocifissione di San Pietro nel Vaticano*, in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, XI, pag. 168.

nella sua *Roma instaurata* (1445-46) sostiene ancora però la tradizione del Vaticano scrivendo: « Nam cum ad terebinthum inter duas metas illum fuisse passum constans sit fama: quis sit hic locus ommino igitur ignoratur, nec desunt qui Ianiculum falso ea gloria ornare quaeritant », e aggiunge che invece le due mete sono la Mole Adriana, e la *meta Romuli.*[1]

Ora, a quale delle due opinioni si è ispirato l'Averlino nel rilievo della porta di San Pietro? È curioso che come dal tempo del Vegio ai nostri giorni è continuata la polemica sul luogo del martirio di San Pietro, i sostenitori del Gianicolo hanno affermato che a tale opinione si è attenuto l'Averlino, mentre allo Strzygowski pare giustamente che nella porta di bronzo si sia piuttosto seguita la più antica tradizione in favore del Vaticano.[2] E noi pure osserviamo che l'Averlino collocando a destra del rilievo, sul davanti, tra il Castel Sant'Angelo e la meta di Romolo, l'albero del Terebinto, ha indicato chiaramente il Vaticano, mentre la piramide di Cestio a cui si appoggia nell'angolo a sinistra la personificazione di Roma, non ha valore di chiarimento topografico, ma è soltanto decorativa. Tale questione ad ogni modo ha per noi un valore relativo; ciò che più ci importa è di vedere in che modo l'artista ha riprodotto quei monumenti antichi. In primo luogo è da studiare la figurazione della Mole Adriana, e per questo rimandiamo a quanto ne scrive il Borgatti; l'imagine dataci dall'Averlino per certi dettagli è ispirata dal monumento; per altri è ricostruita secondo quanto si sapeva o si credeva sullo stato primitivo del mausoleo, e non ha un grande valore innanzi alla critica storica.[3]

Quanto all'altra piramide, detta volgarmente la *meta Romuli,* essa esisteva ancora al tempo dell'Averlino, e il Biondo, dove parla del luogo della crocifissione la dice: « altera autem moles quam marmoribus spolitam cernimus »; fu distrutta in gran parte nel 1499 da Alessandro VI, e sparve affatto sotto Giulio II. Dei marmi variopinti che l'ornavano era stata spogliata nel secolo VII per impiegarli nel pavimento del portico della basilica vaticana.[4] L'Averlino riempiendo di smalti coloriti i riquadri della *meta,* aveva dunque fatta una ricostruzione dell'antico consigliatagli forse dal Biondo.

L'albero collocato tra il mausoleo di Adriano e la *meta Romuli,* è il Terebinto, presso il quale secondo la tradizione avvenne la crocifissione dell'apostolo; e il Biondo lo chiama: « *arborem quae sicut gummi sui nominis exudat* », ed infatti l'Averlino gli ha dato un tronco a scaglie qual'è proprio di una pianta resinosa, e come non l'hanno gli alberi nel rilievo del martirio di San Paolo.

Un motivo che va dichiarato è quello delle lettere arabe che più volte entrano come ornamentazione nelle porte di San Pietro, lungo la cornice del battente destro, nell'orlo dei tappeti stesi sul fondo dei grandi specchi, e nei manti e nei nimbi

[1] BLONDUS, *Roma instaurata,* lib. I, cap. LIX.

[2] J. STRZYGOWSKI, *Cimabue und Rom,* Wien, 1888, pag. 78. Lo S. afferma ciò, ma crede però che la piramide di sinistra sia una delle mete, mentre è chiaro che nel rilievo le mete sono la mole Adriana e quella di Romolo, come scrive il Biondo. Se la piramide a sinistra fosse una delle mete allora è certo che si sarebbe rappresentato il Gianicolo, non il Vaticano.

[3] M. BORGATTI, *Castel Sant'Angelo in Roma,* Roma, 1890, pag. 78; ove è da notare lo strano errore in cui cade l'autore affermando che le porte furono eseguite nel 1431 dal Filarete, su disegno di Antonio Pollaiuolo.

[4] M. LAZZARONI, *Osservazioni sopra alcuni monumenti principali di Roma nel secolo XV,* Roma, 1883, pag. 13; L. DUCHESNE; *Naumachie, obelisque, térébinthe, Atti della pont. Acc. rom. di Archeologia,* 1903, serie 2ª, vol. VIII, pag. 137 e segg.

delle figure che vi campeggiano. Quelle ornamentazioni, come dichiara un giudice competentissimo « sono chiarissimamente lettere e nessi di lettere arabe, ma non danno nessun senso. Delle lettere che sono nel nimbo di Cristo, il Lanci (*Trattato delle simbol. rappresent. arabe*, II, 211) ha dato una lettura ed una traduzione che sono a mio giudizio incertissime per non dire fantastiche. Lo stesso Lanci confessa che altre parti delle iscrizioni della porta sono fantastiche. Io sono persuaso che si tratta di lettere isolate arabe, adoperate per ornamenti ».[1] L'Averlino non è del resto il primo a impiegare lettere arabe per ornamentazione; esse si trovano già usate nel secolo XIV e sono comuni nell'arte fiorentina della prima metà del quattrocento; certamente derivano da stoffe e vasi orientali.[2]

Quanto alle rappresentazioni dei fatti di Eugenio IV, l'artista le trasse direttamente dal vero, e in ciò fu cronologicamente tra i primi scultori del Quattrocento che riprodussero fatti della vita contemporanea, i quali mancano del tutto nell'opera di Donatello e del Ghiberti; anzi non si incontrano altrove prima del 1450. All'incoronazione di Sigismondo egli fu presente, e lo sappiamo per sua stessa testimonianza; anche assistè all'ingresso dell'abate Andrea; e se non fu presente all'arrivo dell'imperatore a Ferrara e alle sedute del concilio fiorentino, il verismo con cui rappresentò i personaggi esotici che vi avevan preso parte ci fa pensare che probabilmente nel 1439 egli fu in Firenze; ipotesi appoggiata anche da altri argomenti.

Nella storia della scultura italiana del Quattrocento queste figurazioni realistiche della porta di San Pietro hanno una grande importanza; cronologicamente esse sono anzi le più antiche rappresentazioni di fatti storici in scultura. In genere non mancano anche in periodi anteriori, figure di personaggi contemporanei all'artista che li ritraeva, ma quasi sempre sono introdotte in scene sacre, dove più spesso fanno la parte di spettatori, e talvolta anche di attori, presentandosi nelle vesti di persone che presero parte a quegli avvenimenti. Ma la riproduzione di un fatto contemporaneo, come fine a sè stesso, è nel campo della plastica una novità nella porta di S. Pietro, che acquista così anche il valore di un documento storico. Abbiamo veduto come il nostro artista critichi vivamente Donatello il quale aveva vestito il Gattamelata all'antica, perchè « *quando fai una figura d'uno che sia de' nostri tempi, non si vuol fare coll'abito antico; ma come lui husa, così fare* »; quindi naturalmente nelle rappresentazioni di fatti contemporanei, egli cercò di attenersi per quanto poteva al vero. Nella porta di San Pietro non mancano veri e propri ritratti, uno ad esempio quello del castellano Antonio Rido, indubbiamente studiato sul vero, poichè introdotto nella scena dell'incoronazione di Sigismondo contro la verità storica, per il solo scopo di glorificarlo; oltre a questo nel fregio di acanto appaiono i busti dell'Averlino stesso, che si identifica facilmente con la medaglia ritratto che ne possediamo e coi disegni del trattato d'architettura; del Biondo il quale può esser con

[1] Lettera del prof. Ignazio Guidi, riportata dal SAUER, pag. 22.

[2] Lettere arabe si trovano nella cornice della tavola rappresentante un santo vescovo, nell'Arcivescovado di Napoli, anteriore al 1320. Nel davanti di cassone nuziale dell'Accademia di Firenze, n. 147, appaiono nella cornice lettere arabe; Gentile da Fabriano usa iscrizioni arabe, che però danno un significato, nel bordo di un drappo della Madonna col Bambino del Museo di Pisa, e nel nimbo della Madonna nell'Adorazione dei magi di Firenze. Nella lastra sepolcrale di Martino V di cui parleremo in seguito più a lungo, si vedono le lettere nelle maniche della tunica indossata dal pontefice. Crediamo superfluo indicare gli altri numerosi esempi che appaiono in monumenti posteriori alle porte di S. Pietro.

probabilità figurato in quel busto posto in una delle volute (fig. 10), come colui che aveva consigliato all'Averlino le rappresentazione mitologiche; e dello Scarampo.

* * *

Esaminando i soggetti delle rappresentazioni del fregio notiamo subito che tranne una sola scena biblica, la maggior parte sono ispirate alla mitologia greca; un certo numero alla storia romana; quattro a favole esopiane; le numerose scene pastorali e idilliche segnano come il passaggio tra la mitologia e la favola da un lato, e il mondo animalesco che figura così largamente, dall'altro.[1]

L'amore e la tendenza dell'Averlino per i fatti mitologici si manifestano non solo nel fregio della porta ma anche in altre sue opere, e specialmente nel *Trattato d'architettura*. Per decorare il pavimento di uno dei portici della Sforzinda, l'artista introduce pure alla rinfusa un gran numero di figurazioni mitologiche e storiche, molte delle quali si ritrovano nella porta romana.

« Il pavimento » si legge nel *Trattato*[2] « voglio che sia fatto intorno per spatio d'uno braccio da ogni banda, che parrà come dire terreno, et poi in quello mezzo sia come a dire il mare cioè che paia acqua. In el quale dimostramento sia quando lo figliuolo di Dedalo volse volare col padre et caschò nel mare, et così quando Theseo ne menò Fedra et lasciò la sorella nell'ysola, et come Egeo Re suo padre, si gitò dalle finestre del palazzo perchè vide le vele nere, et ancora gli dij marini. Et così voglio ancora quando Leandro d'Abido notava per l'amore che portava a Ero et andavala a vedere alla sua casa. Queste voglio che siano nell'una metà. Nell'altra voglio che sia quando Arthemisia prese i Rodiani et colle loro medesime navi poi pigliare Rodi, et ancora le navi d'Ottaviano quando prese Cleopatra, et ancora quella navicella che Cesare passò di notte quel braccio di mare con tanta fortuna, ancora quando noto con quella lettera in mano et quella di Pompeo quando fu morto, et altre cose voglio ancora fare. Questo in quanto al pavimento. Alle volte disopra voglio che sia come Fetonte mena i cavalli del sole, et così Dedalo quando vola così un poco più a basso, et come Bacco va per rapire Adriana, et come Giove Galimede, et ancora come fulminò Fetonte, el carro di Juno ancora. Et nel mezzo Giove con tutti gli altri idij a sedere et nelle facciate da canto vorrei fare alcune cose ch'io ò lette, cioè come Phebo andava dietro a Daphne la quale si convertì in uno alloro, et ancora come Europa fu rapita da Giove in forma di giovenco, et come Narciso che diventò fiore, et come Diana convertì Anteon in cervio, et ancora come Perseo tagliò il capo a Medusa, il rapimento di Proserpina da Pluto, et alcune altre ancora. Queste sarebbono bella cosa. Ma io innanzi che altro si facesse manderei a domandare madonna vostra madre se le piacesse queste cose et se più una cosa che un'altra l'agradassi; tu ai ragione io voglio che tu ci venghi et così andamo a narragli tutto et veduto ogni cosa gli piacque se non che le facciate disse che voleva ci fusse la pudicitia et quelle le quali con virtù l'avevano observata et così gli facemo Judetta per la prima la seconda Penelope la terza Artemisia la quarta Martia et de l'altre assai colloro gesti più degni fu dipinto in quella parte disopradetti dipintori la quale fu tanto maravigliosa che non meno che l'altra era lodata da chi la vide; volle ancora che le Sibille vi si dipigniessero in queste facciate. Fatte queste diterminationi et messele ad executione mentre

[1] Sauer, op. cit., pag. 11.

[2] Oettingen, *Tractat*, pag. 303 e segg.

che queste si facevano lui volle hordinare ancora l'entrata della corte cioè il cortile il quale aveva uno portico come è detto intorno che lui disse che gli pareva di fare certe battaglie antiche di quelle Romane come fù quella di Porsenna quando era a campo a Roma, et come Oratio ruppe il ponte et ancora quando Mutio Scevola s'arse il braccio [1] et d'alcune altre sichè io gli dissi che sarebbe bella cosa ma a me mi pareva di fare più presto huomini famosi che sono stati dal principio del mondo per in sino acquesto nostro tempo come che è una sala a Roma nella quale v'è dipinto tutte l'età et gli huomini i quali sono stati secondo quella età et così i tempi in modo che è una degnia et bella salla. Mi piace ma e' si vuole prima dire al Signiore et quello che più gll piace si farà et così narratogli tutto gli piacque si facesse questa della età. Et così acquesti notabili maestri fu dato che la dovessono fare et tutta questa corte era selicata benissimo et nel mezzo era quella quercia o vuoi dise rovora la quale gli era quando si hedifichò la città et così di fuori l'alloro ancora volle che gli fusse salvato intendi bene che questo volle che fussse uno cortile solo et non ne fe due. Ma dirieto volle gli fussono bene in quella forma trapartiti in mezzo volle vi fusse una fontana allato acquesta querca parte di marmo et parte di bronzo...

« Fatta questa fonte nel cortile ditermino di fare sotto il porticho tutte l'età et gli huomini di fama che degni erano d'essere ricordati in qualunque facultà fusse et in che tempo erano stati così gli misse per ordine tutti di grado in grado con lettere a tutti di sotto scripte che dimostrano il perchè erano stati in quello luogho dipinti et anche i loro nomi; imprima fe dipigniere l'eta informa d'una donna che pareva filasse huomini. Et il primo huomo appresso di sè stava dipinto cioè Adamo et ancora indirieto quale pareva ch'el filasse et acquesta prima età era appresso figurato. Adamo et Eva et gli altri seguitavano et per lo filo teneva Tubalchaim il quale fu l'ultimo di questa prima età che degnio fusse di fama et lui dicono essere stato inventore di più cose maxime della musicha et durò questa prima età novecento trenta anni. « Fecevi ancora nel modo sopradetto figurata la seconda età et questa aveva appresso a sè per lo primo Noè et per l'ultimo il quale non era ancora spiccato dal filo fu Nino Re degli Assirij et questo Nino fu mille ottocento anni da poi Adamo sichè mi pare che questa sia durata novecento anni.

La terza ancora in simile modo fu dipinta et Abram con Isaac furono i primi più appresso fu Aletee primus Rex Corinthi tenendo il filo et durò questa età insino al tempo di Salomone. Et così la quarta al medesimo modo gli fè figurare Davit con Salomone gli stava più presso et poi tutti gli altri per ordine seguitavano et per lo filo teneva ancora Pisistrato Tiranno Atteniese et in queste tempo fu Tarquinio Superbo et Isopo poeta et per insino acqui durò questa quarta età. « Et così ancora la quinta fece nel medesimo modo figurare et più appresso gli stava Cambises Re di Persia il quale Babillonia d'Egipto hedificò. Et per lo filo teneva Octaviano Augusto et perinfino a Octaviano durò questa quinta età.

Et la sesta età a simile modo la fè figurare come l'altre disopra erano et appresso gli stava Cristo incoronato della vergine cioè la sua natività et per lo filo teneva il Tamburlano il quale è l'ultimo di questa sesta età inella quale noi siamo al presente; queste come o detto fece dipigniere sotto il portico della corte tutti gli uomini degni di fama come o detto disopra et dipinto tutto questo portico con queste memorie degnie diterminò della sala disopra ancora volere dipignierla di qualche cosa memorabile et degnia di essere guardata et sto in pensieri se ci fo dipigniere le memorie di Alexandro Magnio o di Cesare l'una e l'altra e degnia da una delle parti fare le storie di Cexare et da l'altra quella d'Alexandro ».

---

[1] Queste due scene si vedono sulle porte di San Pietro.

Pare che negli ultimi anni lo spirito e le tendenze di Antonio Averlino avessero subìto un mutamento, perchè lo vediamo introdurre nella decorazione di un palazzo privato accanto alle favole classiche anche soggetti biblici che aveva invece sdegnato di porre sulla porta del maggior tempio della cristianità.

Intanto sorge spontanea una domanda: da quali fonti l'artista trasse i soggetti mitologici e storici che raffigurò nei rilievi di San Pietro? Si è già visto come poco o nulla ritraesse dai monumenti.

Furono soprattutto le fonti letterarie, come bene osserva il Sauer [1] che ispirarono l'Averlino, e principalmente Ovidio, dal quale derivano le numerose scene

Fig. 71 Roma, Biblioteca Vaticana. Disegno del Grimaldi

di metamorfosi: Io, Deucalione, Europa, i pirati tirreni, Piramo e Tisbe, Dafne, Proserpina, Nesso, Perseo e Medusa, Ganimede, Narcisso, Circe e Pico, Atteone, Dedalo; le scene pastorali derivano da Virgilio; quelle tratte dalla storia romana, da Livio e da Valerio Massimo; e che l'artista avesse conoscenza di questi scrittori risulta dal *Trattato*, in cui egli nomina appunto Livio, Virgilio, Valerio Massimo, Ovidio, Stazio, Luciano. Ora, osserva il Sauer, che l'Averlino nei suoi ultimi anni avesse tali nozioni non c'è da meravigliarsene poichè egli si atteggiava allora pretenziosamente a scrittore; ma ci meraviglia invece che nei suoi anni giovanili già avesse una conoscenza così ampia del mondo classico; e perciò dobbiamo chiederci, se questa conoscenza egli la derivasse direttamente dagli scrittori, o piuttosto dai dotti umanisti coi quali era in contatto. A questo proposito ricordiamo una lettera di Francesco Filelfo diretta al poeta Antonio Trebano, dalla quale appare come

[1] Sauer, op. cit., pag 11.

l'Averlino fosse in intima domestichezza con i due dotti, e come questi a loro volta lo tenessero in gran conto. La lettera è del 1447; da Milano scrive il Filelfo ad Antonio Trebano, che è lieto di accoglierlo come amico, poichè gli è raccomandato dall'Averlino:

> Franciscus Philelfus Antonio Trebano sal. Antonius Florentinus fictor et excussor egregius aeque tempestate nostra atque praxitelen apud priscos memorant, copanve, aut phidian aliquem, et te diligit plurimum, et mihi est charissimus. Itaque a me petiit, ut te in familiaritatem benevolentiamque acciperem, quippe qui mei studiosissimus sis. Cupere enim se non secus suos amicos omnes fieri meos atque ipse est. Quare ut et homini amicissimo et humanitatis officio satisfacerem, iccirco hasce litteras ad te dedi, ut tibi perpetuo testes essent singularis dilectionis erga te meae. Vale. Ex Mediolano, IV Kal. Mart. MCCCCXLVII.[1]

Negli anni in cui l'Averlino lavorava alle porte di San Pietro, erano presso il pontefice il Poggio, Ciriaco d'Ancona che nell'estate del 1433 fece da guida per Roma all'imperatore Sigismondo; Gregorio Correr, che come traduttore delle favole esopiane ha nel caso nostro speciale importanza; il Manetti, il Traversari, il Marsuppini ed altri. Tuttavia i rapporti dell'Averlino con questi umanisti non poterono esser molto stretti e durevoli, perchè appena un anno dopo la sua venuta in Roma, il papa Eugenio IV fu costretto a fuggire per la rivoluzione scoppiata il 29 maggio 1434, e come è noto non doveva tornare che dieci anni dopo, nel 1443, e la più parte di quei letterati si allontanarono da Roma alla partenza del pontefice. Nel decennio dell'assenza del papa, non mancavano però a Roma uomini dotti nelle lettere, e amanti dell'antichità specialmente dopo che, essendo stato ucciso violentemente il 2 aprile 1440 il cardinale Vitelleschi luogotenente papale, fu eletto legato il famoso Scarampo, così che ci pare esagerato quanto scrive il Sauer[2] che l'Averlino poteva avere difficilmente a sua disposizione in Roma, degli autori antichi. Se la biblioteca papale era ancora in Avignone, le raccolte dei privati e soprattutto dei cardinali possedevano certamente gran numero di opere classiche.

Del resto noi non dividiamo l'opinione del dotto tedesco che le rappresentazioni mitologiche fossero derivate nell'Averlino direttamente dagli scrittori antichi.

Un gran numero di episodi della mitologia e della storia antica erano generalmente noti, e costituivano il fondo di tutta la letteratura romanzesca e morale del Medioevo, riportati nelle novelle in volgare, nei romanzi di avventura, nel

[1] FRANCISCI PHILELFI, *Epistolarum familiarium libri XXXVII*, Venetiis, 1502, lib. V, fol. 39. La riporta anche l'OETTINGEN, *Leben*, pag. 55, n. 26. Il MÜNTZ, *La Renaissance en Italie*, II, 1, crede di poter dedurre dalla lettera che già nel 1447 l'Averlino si trovasse a Milano. È chiaro invece che la raccomandazione dell'Averlino era fatta per lettera; l'umanista e lo scultore eransi certo conosciuti a Firenze, dove Filelfo leggeva greco; nel 1439 all'arrivo del Paleologo fu il Filelfo che l'accolse a nome della Signoria, con un discorso in greco. Più tardi l'amicizia con l'Averlino si strinse ancor più a Milano; più volte nel *Trattato d'architettura* si nomina il Filelfo, chiamato *degnio poheta* (OETTINGEN, *Tractat*, pag. 367); e ancora di lui si dice *un valente huomo il quale haveva nome iscofrance notilento* (Francesco da Tolentino) (pag. 443). È il Filelfo che fa da interprete nella lettura di un antico libro aureo che si finge scoperto nel costruire il porto della città di Sforzinda, libro che contiene in greco la descrizione dei mirabili monumenti che si vedevano nell'antica città, e dai quali si prendono i modelli per quelli da costruire. È probabile cho questa finzione vada interpretata col fatto che fu il Filelfo a tradurre all'Averlino i passi di Vitruvio che lo interessavano. Il Trebano si trovava probabilmente nel 1447 alla corte dei Malatesta a Rimini; dove avesse conosciuto l'Averlino è difficile dire.

[2] SAUER, op. cit., pag. 13.

Fig. 72 e 73 — Roma, Grotte Vaticane. Frammenti di fregio antico

Fig. 74 e 75 — Roma, Grotte Vaticane. Frammenti di fregio antico

Novellino, nella *Divina Commedia*, nelle poesie del Petrarca; e da questi poteva derivarli il nostro artista senza bisogno di conoscere le fonti originali. Il Sauer[1] osserva che alcune rappresentazioni della porta corrispondono così esattamente alla fonte antica che è impossibile credere che non derivino direttamente da essa, e porta l'esempio della storietta di Narcisso (fig. 32) che risponde proprio ai versi di Ovidio (*Met.* III, 428):

in medias quotiens visum captantia collum
brachia mersit aquas.

Ma non può l'Averlino aver tratto la sua rappresentazione dal *Novellino*, dove pure si narra come Narcis vista l'imagine nell'acqua « *innamoronne sì forte che la volle pigliare*.[2] » Tuttavia, dice il Sauer, che talvolta la derivazione delle storie del fregio da scrittori antichi sia indubbia, non si può negare; basta l'esempio della rappresentazione nel battente sinistro (fig. 23) in cui c'è un vecchio disteso a terra con una ghirlanda nella mano; una donna in piedi e due fanciulli, che corrisponde al passo della sesta egloga virgiliana:

« Chromys et Mnasylos in antro
Silenum pueri somno videre jacentem,
Inflatum hesterno venas, ut semper, Jaccho:
Serta procul, tantum capiti delapsa, jacebant;
Et gravis attrita pendebat cantharus ansa.
Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
Luserat), injiciunt ipsis ex vincula sertis.
Addit se sociam, timidisque supervenit Aegle
Aegle, Naiadum pulcherrima; jamque videnti
Sanguineis frontem moris et tempora pingit.[2]

Gli errori di interpretazione, come l'aver collocata l'anfora sull'albero invece che in mano al giacente, e l'aver mutato i due giovani virgiliani in due putti confermano, osserva il Sauer[3] più che non infirmino, il rapporto tra il rilievo e i versi. Noi però crediamo che si possa interpretare la scena in tutt'altro modo: con più probabilità ivi è figurata l'ebbrezza di Noè.

Ad ogni modo sia direttamente, sia attraverso la tradizione medioevale, l'antico influì notevolmente sull'Averlino: la sua era forse più un'amorosa tendenza per lo spirito classico, era più una confusa aspirazione verso le creazioni di un'epoca gloriosa e quasi favolosa, che una conoscenza sicura e profonda. Alimentata dal fiorire degli studii umanistici, questa tendenza che era in fondo all'animo di molti artisti del tempo, crebbe e si fortificò nell'Averlino in presenza delle grandi rovine di Roma. Egli intese, come altri intendevano, che l'erede dell'antica potestà universale era la Chiesa sorta sulle costituzioni dell'impero, che il successore dei Cesari era il pontefice latino, non il barbaro imperatore che aveva veduto passare in Roma tra i suoi intonsi seguaci. La Chiesa continuava la tradizione antica; il papato che raccoglieva sotto

[1] Sauer, op. cit., pag. 13.
[2] Sauer, op. cit., pag. 14.
[3] Sauer, op. cit., pag. 15. Anche in due altre scene crede il Sauer di riscontrare motivi virgiliani (pag. 14, n. 33)

il suo comando tutte le genti cristiane continuava le imprese degli antichi conquistatori; i principi degli apostoli rappresentavano gli eroi della mitologia pagana; la civiltà moderna confondeva le sue radici con quella antica, s'innestava sul tronco glorioso della romanità. Questo intese l'Averlino; questo fu il concetto che lo ispirò, quando intorno alle figure degli eroi cristiani intrecciò, come in una ghirlanda di gloria, le favole e le gesta gloriose dei padri antichi.

Tale fusione di elementi pagani e cristiani può sembrare strana ai tempi nostri, ma era allora quasi naturale; e dal canto loro gli umanisti si compiacevano nelle poesie di mettere a fianco le nude divinità pagane ai santi del Cristianesimo; era il tempo in cui l'umanesimo aveva già posto salde radici in tutti gli spiriti colti; il tempo in cui i Mirabilia descrivendo i monumenti di Roma non facevano nemmeno cenno delle memorie cristiane, e si preparava così quel movimento che doveva portare al trono Niccolò V, il primo pontefice paganeggiante, il primo grande mecenate delle arti.[1]

Fig. 76 — Roma, San Giovanni in Laterano
Simone Ghini
Lastra sepolcrale di Martino V

* * *

È da notare che l'Averlino non ha quasi mai seguito le leggi della simmetria a cui si attenevano scrupolosamente tutti gli artisti del tempo. Le scene mitologiche del fregio non si fanno mai riscontro da una parte e dall'altra; le volute coi fiori e frutti sono alternate a quelle con teste all'antica senza ordine, e in certe parti del fregio non è nemmeno uniforme la distanza che le separa. Nei due specchi superiori c'è a sinistra, dietro la Madonna, un'edicola che manca dietro al Cristo; mentre la grande figura di San Pietro si tiene a destra del riquadro, anche a destra è collocata quella di San Paolo, mentre la simmetria avrebbe voluto che piuttosto fosse volta verso l'estremità sinistra.

Dal piccolo bassorilievo collocato dietro la porta, apprendiamo che l'Averlino ebbe come collaboratori cinque altri artisti. L'esame stilistico dell'opera, ci rivela che essi vi contribuirono in larga misura, e che il maestro affidò ai suoi discepoli l'esecuzione di molte parti di essa.

Quanto ai rilievi dei sei specchi maggiori, li crediamo tutti opera dell'Aver-

[1] Pastor, *Storia dei papi*, pag. 310.

lino, malgrado la differenza che si nota tra le quattro grandi figure e le due storie dei martirii di San Pietro e San Paolo. I quattro santi giudicati a prima vista, parrebbero di epoca anteriore, o d' un artista arretrato, che compone figure tozze e rudi, e le veste con grossi panni dalle pieghe pesanti e convenzionali; i volti sono rudi e volgari, le mani grosse e corte; invece le due rappresentazioni dei martirî, che per le iscrizioni poste nelle cornici e nelle medaglie sottostanti spettano indubbiamente al maestro, sono stilisticamente molto superiori alle grandi figure; le forme sono rotonde, piene, eleganti, i movimenti naturali e spigliati, le proporzioni giuste; basta confrontare il San Paolo condotto al martirio, dal volto nobile e pensoso, con la figura dello stesso apostolo nel rilievo superiore, che ha l'aspetto di un rozzo contadino, per notare la differenza grande che corre tra l'una e l'altra parte dell'opera. Tuttavia, anche per la difficoltà che ci sarebbe nell'ammettere che l'Averlino lasciasse in mano dei discepoli l'esecuzione di parti così importanti del lavoro come erano i grandi rilievi, noi riteniamo che essi spettino al maestro. La diversità di stile può spiegarsi con la distanza di tempo; pare che l'Averlino, il quale quando fu chiamato a Roma, era un fonditore più che un artista, abbia col progredir degli anni, al contatto delle opere antiche affinato la sua maniera, perfezionato il suo stile. Mentre per le grandi figure toglie ad imprestito i motivi e le forme da opere dell'antichità cristiana, traducendo nel bronzo le rigide linee medioevali, nei bassorilievi dei martirii dei due apostoli è già più indipendente e personale; i guerrieri e le architetture sono studiate dall'antico, ma adattate con molta libertà nell'insieme; i varii elementi sono fusi con armonia; e tutto è reso con molta naturalezza, i movimenti dei cavalli in corsa, i gesti dei manigoldi che inchiodano Pietro sulla croce, quello del carnefice che leva la spada per decapitare Paolo. Lo studio dell'antico ha prodotto sull'Averlino un effetto benefico, poichè egli non si fa servile imitatore delle opere classiche, ma colla guida di esse studia il vero con amore e discernimento: così mentre nelle prime composizioni è rigido, incerto e sgraziato, nei due rilievi del martirio appare già libero ed elegante, finchè nelle due storie dell'incoronazione di Sigismondo e dell'abate Andrea, si mostra come riproduttore del vero all'altezza dei più grandi maestri del tempo.

Nei quattro rilievi dei fatti contemporanei, la differenza stilistica tra quelli del piano superiore rappresentanti il concilio fiorentino, e i due inferiori è evidente, e la loro appartenenza a due artisti diversi è fuori di dubbio. L'autore dei due rilievi superiori fa i cavalli di forme tozze e pesanti, troppo bassi in rapporto dei cavalieri, con le zampe rigide e impacciate nei movimenti, il collo grosso, il muso senza vita; rimanendo molto al disotto del maestro che disegnò le rappresentazioni inferiori, in cui i cavalli sono studiati sul vero, è messa in evidenza la tensione dei muscoli delle zampe in moto, i musi sono eretti e intelligenti, l'andatura nobile e snella; anche maggiore accuratezza dei dettagli si rileva in questi ultimi che portano tutti la groppiera e il sottocoda, mentre gli altri ne mancano. E, perchè il confronto sia più persuasivo, fatto tra elementi analoghi, si noti con quanta dignità e naturalezza siede papa Eugenio sul trono nell'incoronazione di Sigismondo, mentre nella scena del concilio di Firenze ricade all'indietro scompostamente; e si osservi anche come l'autore delle storiette superiori non riesce a collocare le figure a cavallo, ma le fa

Fig. 77 — Roma, San Giovanni in Laterano. Particolare della lastra tombale di Martino V

troppo corte e con il collo incassato nelle spalle, mentre nei due rilievi inferiori i cavalieri seggono in sella in atteggiamento corretto. Tutto manifesta in queste due ultime storie un gran talento decorativo, i gruppi sono disposti armonicamente e le varie figure che li compongono nettamente individuate; i dettagli sono accurati, i costumi, le armature, i tipi diversi, resi con verità. Il cavallo del Rido e il mastino sono due veri capolavori di naturalezza; soltanto il grande Pisanello seppe cogliere così profondamente e riprodurre la vita animale. Nel gruppo dei soldati del seguito di Sigismondo che assistono all'incoronazione del loro imperatore, l'artista ha infuso una grazia e una vivacità straordinaria; quei tedeschi dai tipi fieri e marziali si tengono le mani sulle spalle l'uno dell'altro come per alleviare la fatica del rimanere a lungo in piedi, e uno si volta comunicando le sue impressioni agli altri, che guardano innanzi con curiosità al papa che in atto benigno e grave ad un tempo pone la corona sul capo di Sigismondo devotamente inginocchiato.

A sinistra, nella scena contigua, nella corte del castello, sta sul suo cavallo eretto e solenne Antonio Rido, tra i suoi guerrieri tutti chiusi nei morioni di ferro, e innanzi a lui il fido mastino, che alza il muso e lo protende fiutando l'aria, e volgendo gli sguardi intelligenti alla cavalcata che sopraggiunge. Tutto è reso con tale naturalezza, con una cura così minuziosa dei dettagli e una così armonica disposizione d'insieme, che fanno parere al confronto ancor più rozzo di quel che sia in realtà, l'autore dei due rilievi del concilio, che dispone senz'ordine le sue figure, e confonde i piani affollando le scene confusamente. I tratti dei due rilievi inferiori sono precisi e netti come in una medaglia, le pieghe sottili; e con giusta misura sono gradatamente più o meno rilevate dal piano del fondo, le figure e gli oggetti, secondo che nella scena devono apparir collocati nei primi o nei secondi piani: nelle storie superiori questa ricerca manca del tutto, così che nella seduta del concilio, la prospettiva dell'ambiente non appare affatto, e i personaggi collocati nel primo piano hanno lo stesso rilievo di quelli che stanno sul fondo della sala. Ora è certo che le quattro storie furono concepite in uno stesso tempo, cioè nell'ultimo periodo della costruzione della porta, dal 1441 al 1445, quindi non si può spiegare, come abbiamo fatto per i rilievi maggiori, la differenza stilistica, con la distanza di tempo; del resto tale diversità è qui molto più profonda e non consiste nella maggiore o minor finezza di esecuzione, ma proprio nella diversità di concezione del bassorilievo. Evidentemente l'Averlino nella fretta di collocare quelle storie che non figuravano nel concetto primitivo della porta, riservò per sè l'esecuzione di quelle inferiori, lasciando che uno dei suoi aiuti, componesse, su un suo disegno, le altre due.

E in genere questo fu il concetto a cui si attenne il maestro; di eseguire egli stesso le parti più in evidenza, abbandonando ai suoi discepoli l'esecuzione del resto, che specialmente nella parte decorativa delle cornici, non era visibile chiaramente.

Lo studio delle varie parti della cornice in cui corre il fregio di acanto confermerà quanto abbiamo detto. Perchè le distinzioni che noi siamo indotti a fare tra le varie parti appaiano più evidenti, ci fermeremo specialmente sulle teste all'antica figurate nelle volute, le quali per le loro maggiori dimensioni, e per l'identità del soggetto, si prestano meglio ai confronti.

Intanto è da notare che il fregio che incornicia la porta è composto di tante bandelle che misurano al più un metro di altezza e sono fissate all'imposta di legno per mezzo di grossi chiodi, collocati nelle fasce che le circondano, e talvolta anche nel mezzo delle rappresentazioni stesse: le commettiture tra le varie parti son talora fatte nel mezzo del ramo che unisce le volute, talora immediatamente al disopra delle volute stesse. Come lo svolgimento del ramo è uniforme, diveniva facile di disporre le bandelle nell'ordine voluto, collocando in luogo meno visibile quelle artisticamente più deboli. Prima di una distinzione stilistica se ne può anche fare una cronologica; in genere nel battente sinistro si nota minor ricchezza di decorazione, manca il tappeto a lettere arabe disteso sul fondo, e le figurazioni sono quasi tutte animalesche, mentre nell'altro lato predominano quelle storiche e mitologiche: l'Averlino, come dicemmo già, si atteneva di più in principio agli esempii di stipiti marmorei antichi come quelli della cappella della Madonna della febbre. Le parti inferiori dello sportello sinistro, son diverse da quelle superiori; vi appaiono molte rappresentazioni classiche, le volute sono più numerose e più vicine tra loro.

Tra le teste all'antica collocate nelle volute, spettano all'Averlino quelle poste in basso nello sportello di destra (fig. 33, 35, 44, 47) finissime per esecuzione, coi capelli e le barbe trattati con cura infinita e le foglie dell'alloro che le incorona modellate con grande freschezza di tocco; altre teste qua e là nei due sportelli possono pure appartenere al maestro (fig. 10, 15, ritratto dell'Averlino che non fa parte col resto della banda ma vi è stato incastrato; probabilmente in sostituzione di un fiore che occupava la voluta; 21, 26, 27), sebbene siano di molto inferiori alle prime. Il resto è opera di discepoli; alcuni che riescono a imitare alla meglio il fare del maestro, come quello che eseguì le teste riprodotte nelle figure 11, 18, 22, 26, 27, 29, 36, 48, 52; e l'altro molto più debole a cui spettano le teste delle figure 13, 16, 24, 40, 43, 50. Infine al più misero di tutti questi collaboratori, così sgraziato e scorretto, che non può pretendere nemmeno al titolo di scultore, vanno attribuite le teste mostruose collocate in alto dello sportello di destra (fig. 38, 41, 53, 55).

* * *

Riassumendo, ecco l'ordine cronologico in cui furono eseguite le varie parti dell'opera: in principio i quattro grandi rilievi e il fregio del battente di sinistra: dopo il 1441 le quattro storiette dei fatti contemporanei, e nello stesso tempo il fregio del battente destro, almeno nelle sue parti inferiori; intorno al 1445 furono poi gettati in bronzo i due rilievi dei martirii degli apostoli perchè nella medaglietta dell'Averlino sottoposta alla decapitazione di San Paolo si legge la data 1445, e quindi certamente essa con tutto lo specchio a cui è unita fu fusa quando già potevasi prevedere che in quell'anno sarebbero collocate a posto le porte. Che poi i rilievi degli apostoli, siano anteriori, oltrechè dalla grande differenza di stile è provato dal fatto che le due epigrafi metriche che illustrano il significato di tutta la porta, sono graffite nelle loro cornici inferiori, non fuse, ciò che prova che quando gli avvenimenti del Concilio si compirono quei due grandi specchi erano

già stati gettati in bronzo. Le due figure del Cristo e della Madonna, mostrano poi tale affinità coi due santi che certo vanno assegnate ad uno stesso periodo.

La bandella posteriore, che certo è stata fatta nell'ultimo periodo del lavoro, corrisponde esattamente per lo stile franco e spigliato alle storie dei fatti contemporanei e a quelle dei martirii.

Nelle quattro grandi figure l'Averlino fa mostra di una maniera altrettanto rozza e primitiva quanto indipendente; e prova all'evidenza che venendo a Roma nel 1433 egli non aveva uno stile proprio formatosi alla bottega di alcuno dei maestri fiorentini del tempo; andava cercando, tentando, sforzandosi di riprodurre la vita, ma non ci riusciva, scambiando la fastosità decorativa e la scrupolosità iconografica per i fini dell'arte. Ma quando dopo dodici anni di dimora nella città eterna, a contatto dell'antico e con lo studio del vero, e dopo una breve dimora a Firenze dove si trovò di fronte alle opere dei genii, egli compose le piccole storiette di Eugenio IV e le due scene dei martirii, l'arte sua era ingigantita. Le innumerevoli figurette di animali che popolano i rami dell'acanto sono altrettanti piccoli capolavori in cui è colto il palpito della vita, l'impeto della corsa, il battito delle ali, con insuperabile maestria. L'artista ha lasciato da parte ogni teoria, ogni principio stabilito, e ha studiato il vero appassionandosi alle sue più piccole manifestazioni, cogliendolo nelle più umili creature; e qui solo, più che nelle sapienti ricostruzioni iconografiche e storiche, ha trovato un accento di sincerità. Tutto nel fregio, nelle parti che spettano al maestro, è pieno di vita; gli uccelli che beccano i frutti, i putti che si rincorrono, le figure che si adattano mirabilmente al ramo, piegandosi, strisciando, accompagnandolo nelle curve.

Ma dove l'arte dell'Averlino raggiunge la sua più alta espressione è nella riproduzione del mondo animalesco. Le differenti specie di animali, i cavalli, i cani, gli scoiattoli, il lupo, l'agnello, la vacca, la gru, il cigno, l'aquila, il topo, la colomba, sono miracoli di verità e di vita, che pochi altri artisti in quel tempo avrebbero saputo ottenere, e ci indicano l'Averlino come un grandissimo osservatore della natura.

I due specchi con le scene di martirio sono assai più sviluppati delle grandi figure, ma non arrivano alla spigliata maniera che appare nel fregio e nelle storiette inferiori del pontificato di Eugenio. L'Averlino ha voluto far pompa della sua sapienza nel ricostruire l'ambiente antico, e ha forse abusato un poco in questa sua tendenza, sacrificando la chiarezza del soggetto alla teatralità della parte scenica.

Nello stile di questi due rilievi egli subisce l'influenza dell'arte fiorentina, in specie di Donatello, di cui ricorda certi tipi: il nobile San Paolo che va al martirio, così diverso dal rozzo contadino che occupa il grande specchio superiore, ha un tipo caro a Donatello che lo ripete ad esempio più volte nei miracoli di Sant'Antonio nell'altare di Padova.

Degli altri scultori delle porte nessuno dimostra qualità indipendenti; sono umili collaboratori che obbediscono in tutto alla volontà del maestro; i loro nomi vanno cercati tra quelli dei discepoli dell'Averlino che leggiamo nella placca collocata dietro la porta: Angniolus, Iacobus, Iannellus, Passquinus, Iovannes, Varrus Florentie.

Secondo il Vasari però accanto all'Averlino si troverebbe nell'opera delle porte un altro collaboratore, abile scultore, maestro Simone preteso fratello di Donatello,

autore della lastra sepolcrale di bronzo di papa Martino V, in San Giovanni. Questa affermazione fu in seguito ammessa da molti come un dato sicuro, e si giungeva perfino ad attribuire a Simone la parte migliore della porta, cioè la cornice col fregio d'acanto. Noi abbiamo però già concluso, da un esame attento dell'opera, che essa evidentemente è stata eseguita sotto la direzione di un solo artista, e che gli altri che vi si rivelano sono ad esso subordinati e si muovono ed operano sotto la sua guida.[1] Osserva bene lo Tschudi che non v'è opera antica così abbondantemente fornita di segnature d'artista, come la porta di San Pietro, ma che invano vi si cerca il nome di Simone: l'Averlino ha messo dappertutto il suo nome e due volte il suo ritratto, per non lasciar dubbio che egli sia il solo ed unico autore di tutte le parti. Di più, mentre nel *Trattato d'architettura* nomina moltissimi artisti suoi contemporanei ai quali affida l'immaginario incarico di eseguire opere nella Sforzinda, non fa la più piccola menzione di maestro Simone; infine, ed è questo l'argomento più importante, Simone non figura tra i collaboratori dell'Averlino rappresentati dietro la porta.

Fig. 78 — Roma, San Giovanni in Laterano. Base del monumento di Martino V

L'analisi stilistica delle porte di San Pietro e del monumento di Martino V (figure 76-78) conferma in modo assoluto la conclusione che di Simone non v'è traccia nella prima delle due opere. Martino V morì nel 1431, ma la sua tomba fu costruita molti anni più tardi, e se ne comprende bene la ragione, perchè Eugenio IV, fuggito da Roma non potè pensare ad innalzare un monumento al suo predecessore. L'opera fu eseguita dopo il ritorno della corte pontificia: il Vasari dopo aver affermato che la tomba è del 1433, contraddicendosi scrive che Simone cominciò il lavoro dopo aver finito le porte di San Pietro, cioè dopo

[1] A questa stessa conclusione giunge H. von Tschudi nel suo interessante articoletto *Filaretes Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, (VIII, 1884, pagine 291 94.

il 1445, ma secondo un'iscrizione moderna pubblicata dal Reumont, la tomba di Martino daterebbe dal 1443.[2] La sua esecuzione coincide quindi col periodo in cui le porte di San Pietro dovevano essere in gran parte compiute e si lavorava specialmente intorno alle storiette dei fatti di Eugenio IV, e ai rilievi dei martirii.

Ma tra la porta di San Pietro e la lastra di Martino V, noi non sappiamo vedere altra relazione che questa: entrambe sono opera di orafi, e in entrambe appare quindi una ornamentazione fastosa e la preoccupazione di non lasciare vuoto il più piccolo spazio, di non lasciare disadorno il più minuto particolare. Ma nel resto quanta differenza tra lo stile dei due artisti! In Simone tutto è fine e sottile; il manto pontificale è segnato, specialmente sulle spalle da innumerevoli piegoline; la tunica ricade in cannelli composti; non v'è nulla della rude maniera delle porte di San Pietro. Si confronti un motivo analogo: i putti che nella base marmorea della tomba di Martino sostengono entro corone d'alloro lo stemma colonnese (fig. 80) e quelli che coronano le due imposte di bronzo: i primi, grassocci e sorridenti, non hanno niente a che fare con gli altri scontorti e accigliati. Simone è un donatelliano pieno di grazia toscana, di eleganze squisite: l'Averlino è più rude, e trae la sua ispirazione da un modello della decadenza romana.

[2] REUMONT, *Geschichte der Stadt Roms*, III, I, pag. 526: « *Martini V P. G. conditorium | Marmoreis emblematibus ornatum | Aeneo occlusum operculo | Simonis florentini arte caelato | Anno MCCCCXXXXIII Pio IX Pontifice Maximo | Reclusum et opertum | E tessellato ecclesiae pavimento | Huc translatum est V id. febr. MDCCCLIII* ». È però strano che quell'iscrizione del 1853, ora non esiste più, e nessuna raccolta epigrafica la registra, perciò non si può affermare che veramente ci fosse quella data del 1443, potendo trattarsi di un errore del Reumont che copiò XXXXIII invece di XXXII. Se la data del '43 effettivamente si leggeva in quell'epigrafe, devesi ritenere che fosse desunta da qualche documento trovato nell'interno della tomba; se c'era quella del '33, non avrebbe alcun valore positivo potendo esser presa dal Vasari. I documenti relativi a Simone (MÜNTZ, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1884, pag. 290) permetterebbero tanto la prima che la seconda datazione. La tomba di Martino V, posava su quattro peducci, ornati di musaico (come si vede nel disegno del VALENTINI, *La patriarcale basilica lateranense*, Roma, 1832, tav. XXXVII), come una cassa. Di ciò non ha tenuto conto il BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, pag. 72 che la considera come una comune lastra sepolcrale.

Particolare delle porte di San Pietro

CAPITOLO III

AVERLINO A ROMA
LE OPERE MINORI - I SUOI COLLABORATORI

(1433-1447)

Roma, San Marco. Particolare della porta

Il carattere di verismo con cui l'Averlino rappresentò nei piccoli bassorilievi della porta i fatti del concilio di Firenze, ci fa supporre che egli sul principio del 1439 si sia recato nella sua città natale e abbia potuto assistere a quegli avvenimenti. Questa dimora dell'Averlino a Firenze in quell'anno, aiuta anche a spiegare il progresso dell'arte sua, e la grande differenza tra le parti ultime delle porte di San Pietro, e quelle eseguite in principio. Giunto a Roma, l'artista che forse prima non si era occupato che di minuti lavori di oreficeria, cominciò, specialmente sull'imitazione dell'antico, a formarsi uno stile proprio che giorno per giorno andava migliorando. Recatosi a Firenze nel 1439 egli venne in contatto coi grandi maestri che in quel momento vi fiorivano e studiandone le opere potè tornare al lavoro con nuove forze e nuove cognizioni.

Fu probabilmente durante la permanenza dell'Averlino in Firenze che Eugenio IV suo protettore gli dovè commettere l'esecuzione di un busto ritratto dell'imperatore Paleologo, da noi rinvenuto.[1] Il busto in bronzo (fig. 79-81), rimasto sin qui del tutto ignorato, trovasi nel Museo di Propaganda Fide in Roma, che l'acquistò nel 1888 sul mercato di Campo de' Fiori;[2] è a tutto tondo, e misura 50 centimetri di altezza; la patina antica essendo assai deteriorata, tranne che sulle guance, il busto ha un colore verde chiaro, ineguale nelle varie parti.

L'imperatore è rappresentato nel suo abituale costume caratteristico, quale si vede sulla porta di San Pietro, col grande copricapo conico, dalla larga falda, e il manto

[1] Della scoperta abbiamo data notizia all'Académie des Inscriptions nella seduta del 14 giugno 1907. Si veda nei *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Juin, 1907, *Un buste en bronze d'Antonio Filarete représentant l'empereur Jean Paléologue*, pag. 300-309; e nella *Rassegna d'arte*, luglio-agosto 1907, *Opere ignote di Antonio Filarete*, pag. 103-109.

[2] Nel Museo di Propaganda si conserva in un quadretto un esemplare della medaglia del Pisanello rappresentante il Paleologo, e dietro il quadro leggesi la notizia: « *Il busto di bronzo fu acquistato pel Museo di Propaganda per cura del P. Vincenzo Vannutelli, addì 21 gennaio 1888* ». L'antico conservatore del Museo ci assicura che fu acquistato al mercato di Campo de' Fiori.

col collare a risvolto; ha piccoli baffi spioventi e barbetta a punta, i capelli abboccolati in lunghi riccioli che scendono sulle spalle. La calotta centrale del cappello è divisa in varie zone da cordoncini intrecciati che si riuniscono sulla cima, ove è posto un gioiello formato di perle. Visto in profilo il busto di Propaganda ha grande analogia con quello disegnato dal Pisanello sulla famosa medaglia eseguita nel 1438 a Ferrara, la quale serve per la sicura identificazione del busto stesso. Questa medaglia (fig. 82) di un anno circa anteriore all'epoca a cui noi assegnamo l'esecuzione del busto, e subito divenuta famosa, deve avere ispirato l'autore di quest'ultimo, ma il dubbio che il busto possa essere una pura e semplice ricostruzione dell'opera del Pisanello sembra poco fondato, quando si considerino le grandi difficoltà tecniche che presenta l'esecuzione di un busto quasi grande al vero, fatto su un'effigie di piccole dimensioni, tanto più riportandoci al periodo di tempo di cui ci occupiamo.

Si guardi poi alla differenza della posizione del cappello, che nella medaglia è posto all'indietro, mentre nel busto è calcato sul davanti con la cupola quasi verticale; si osservi la diversità della barba allungata a punta nella medaglia e corta e più arrotondata nel busto; il naso fine e allungato nel disegno del Pisanello, è più corto nel busto e con la cavità superiore assai più pronunciata; lo sguardo è intenso e le sopracciglia sono corrugate nel busto, e la bocca è aperta, mentre nella medaglia questo non appare. Quando poi si consideri il busto di faccia, cioè nel suo lato più importante, con un'espressione tutta propria e diversa da quella della medaglia, non parrà possibile che esso sia una semplice ricostruzione dell'opera pisanelliana, invece che un ritratto ricavato dal vero.

Quanto alla nostra attribuzione all'Averlino, i confronti stilistici con le porte di San Pietro la sostengono validamente. Come già abbiamo notato, l'Averlino fu un artista eminentemente personale e sarebbe difficile riconnetterlo strettamente a qualcuno dei grandi maestri del tempo suo. Rimasto a Firenze fino al 1433 quando già Donatello e Ghiberti vi avevano fatto splendide prove egli pare che avesse tenuto gli occhi chiusi alla gran luce dell'arte loro, e le prime parti della porta di bronzo di San Pietro sono molto lontane dai capolavori di quei sommi artisti. A poco a poco, sotto l'influenza dell'antico, lo stile dell'Averlino si fa più libero e spigliato, certe crudezze si attenuano, certe inesperienze tecniche si vincono, certe difficoltà sono superate. L'artista si formava da sè, giorno per giorno, collo studio della natura e del vero, affinava i suoi gusti, perfezionava i suoi mezzi. Ora il busto del Paleologo, che crediamo eseguito nel 1439, proprio nel periodo di trasformazione del temperamento artistico del maestro, risente benissimo delle incertezze dell'artista che abbandonava certe vecchie forme convenzionali e guardava al vero con occhi nuovi; e trova i riscontri migliori in quelle parti della porta bronzea che appunto furono compiute intorno a quell'anno. Accanto alla esatta e quasi miracolosa riproduzione della vita, si notano nel busto certi difetti di esecuzione che sono la conferma più sicura della nostra attribuzione all'Averlino; questi, avvezzo più ai bassorilievi che alle sculture a tutto tondo, pare incerto nella disposizione dei piani e colloca la guancia sinistra troppo all'indietro, così che l'occhio appare in ombra e sembra più piccolo dell'altro mentre in realtà non lo è; disegna le pupille con un tratto ad elice un po' convenzionale; schiaccia troppo secondo una sua maniera caratteristica

Fig. 79 — Roma, Museo di Propaganda. Busto dell'imperatore Paleologo

il lobo dell'orecchio; insomma mentre è libero nell'insieme, appare impacciato in alcuni particolari, ed è appunto questa naturalezza un po' primitiva, questa sicurezza un po' ingenua che dà al busto del Paleologo quell'aspetto fresco e spontaneo, che lo rende così simpatico.

Antonio Averlino, che le porte di San Pietro ci avevano rivelato come un sapiente animalista, degno di rivaleggiare a suo vantaggio, col grande Pisanello, pronto a cogliere i movimenti più caratteristici della vita animale, ci appare nel busto di Propaganda un profondo scrutatore dell'animo umano.

Chi pensi ai casi della vita di Giovanni Paleologo, così travagliato per l'invasione musulmana che aveva ridotto a nulla il suo impero, angustiato dalle lotte civili e religiose che si combattevano all'interno, infelice anche nella sua famiglia divisa da continue discordie, ritroverà tutta l'amarezza dell'animo suo in quel mirabile busto di bronzo, in cui l'Averlino lo figurò col capo un po' inclinato e dimesso, e lo sguardo quasi velato dalle lacrime. Se il costume che indossa non facesse testimonianza della dignità imperiale, quel volto marcato dalla sventura parrebbe quasi quello di un Cristo doloroso e paziente. L'arte italiana prima del 1450 così potentemente naturalistica, aveva reso di preferenza sentimenti più forti, affetti più fieri, passioni più tumultuose: l'Averlino nel busto di Giovanni Paleologo sa scoprire un lato tutto diverso dell'animo umano; la tristezza quasi rassegnata, l'amarezza senza conforto di un grande e nobile spirito travagliato da tanti mali. L'imperatore d'Oriente, venuto in Italia col suo ricco seguito di quattrocento greci, era passato tra l'ammirazione del popolo che correva incontro al suo arrivo, portando sotto lo sfarzo apparente un dolore profondo nel cuore; egli sotto il pretesto dell'unione delle chiese veniva a cercare in Occidente aiuto contro i musulmani invasori che da solo non valeva ad arrestare, e sentiva invece che tale aiuto non avrebbe avuto mai: mentre si prolungavano nel concilio le questioni dommatiche, giungevano le notizie dei progressi del nemico, e il Paleologo contro la propria volontà faceva continue concessioni ai Latini, e cercava di persuadere i prelati greci a sottomettersi per salvare l'impero pericolante.

È da ritenersi che fosse lo stesso Eugenio IV che colmava di cortesie il suo ospite imperiale, la cui venuta in Italia aveva segnato uno dei più grandi successi della politica papale di contro al concilio di Basilea, che commise all'Averlino di eseguirne il ritratto. Oltre che avere una grande importanza dal punto di vista storico e iconografico, il busto di Propaganda ne ha una grandissima nella storia del *ritratto* nell'arte italiana. Si sa quanto sia difficile di datare con sicurezza le opere di scultura anteriori al 1450; noi possediamo una serie di busti-ritratti toscani eseguiti intorno a quell'epoca, ma di nessuno conosciamo l'anno preciso dell'esecuzione. Ora il ritratto del Paleologo che noi abbiamo rinvenuto, devesi certamente collocare nella prima metà del 1439, epoca in cui l'imperatore Giovanni si trovò a Firenze, essendo, come abbiamo notato, certamente un ritratto eseguito sul vero: esso è dunque il più antico busto-ritratto del '400, datato, a noi pervenuto.

Lo stesso taglio del busto fatto al di sopra dell'attaccatura delle braccia, all'altezza dello sterno (analogamente al busto di Dante del Museo di Napoli), è un indizio sicuro della sua antichità.

Fig. 80 — Roma, Museo di Propaganda. Busto dell'imperatore Paleologo

Nella storia dell'evoluzione dei varii tipi artistici, il busto-ritratto meriterebbe uno studio importante: usato comunemente nell'antichità classica, pare che se ne perdesse l'uso nell'età di mezzo, in cui si possono trovare busti imitanti l'antico, o adoperati ad uso di reliquiarii, ma nessuno che possa pretendere al titolo di vero ritratto. Spetta all'arte italiana del '400, alla Toscana, il merito di aver risuscitato questa nobile forma d'arte, il cui esempio più antico per sicura datazione rimane per ora il busto del Paleologo.

L'Averlino l'ha eseguito in uno dei suoi momenti più felici; ha fermato la parola sulle labbra circondate dalla barba fine e fluente, che pare debbano a un tratto aprirsi e parlare; ha reso con grande verità quell'accento un po' esotico e quasi diremmo barbarico che c'era effettivamente nel volto del Paleologo; ha colto la vita nello sguardo di quell'uomo rivestito di sì grande autorità e travagliato da tanti dolori.

* * *

Negli anni del suo soggiorno in Roma, il nostro artista studiò con amore le cose antiche. Il *Trattato d'architettura* contiene un gran numero di descrizioni di monumenti romani, degli archi trionfali, delle colonne istoriate, e di molte sculture e frammenti che già in quel tempo si cominciavano a raccogliere dagli amatori. Nelle porte di San Pietro egli mise a profitto tutte le sue conoscenze dell'antico figurando nel fregio soggetti delle favole di Esopo, della mitologia greca, della storia romana; nelle due rappresentazioni del martirio degli apostoli fece pure sfoggio delle sue nozioni dei costumi, delle armature, delle architetture dell'epoca classica: se si pensa che l'esecuzione della porta va collocata tra il 1433 e il 1445, l'Averlino ci apparirà in questo profondo studio dell'antico e specialmente per l'adattamento di antiche rappresentazioni tratte da rilievi, da sarcofagi, e soprattutto da monete, alla decorazione delle opere sue, come un vero precursore.

Nel periodo della sua dimora in Roma egli eseguì una riproduzione della statua di Marco Aurelio, che si conserva ora nel Museo di Dresda, e che porta nella base un'iscrizione dedicatoria con la firma dell'artista.

La statua (fig. 83) misura centimetri 49.2 di altezza, e la base, sostenuta da quattro conchiglie centimetri 37.5 di lunghezza; e all'infuori della zampa anteriore destra e della posteriore sinistra del cavallo, è perfettamente conservata. Sul davanti della base, sotto i piedi del cavallo è collocato un elmo sormontato da un cimiero molto alto, che ha sul davanti un'aquila imperiale, che porta nella calotta da un lato un centauro che rapisce una donna, dall'altro due uomini in lotta tra di loro; sulla visiera c'è una testa di ariete e alcuni delfini. Il fondo su cui staccano le figure è granuloso, essendo stato trattato da un ferro a punta, secondo un procedimento frequentissimo nelle porte di San Pietro.

L'Averlino non ha eseguito una copia fedele della statua antica; ma le ha tolto un po' della sua maestà, rendendo più snello il movimento del cavallo col collocare più indietro la zampa posteriore destra. Nei dettagli le varianti sono numerosissime: il braccio del cavaliere è più basso; il manto ricade sul cavallo con pieghe assolutamente diverse; la criniera è eretta mentre nell'originale ricade sul collo; l'espres-

Fig. 81 — Roma, Museo di Propaganda. Busto dell'imperatore Paleologo

sione del viso dell' imperatore è mutata; le stesse proporzioni tra il cavallo e il cavaliere son cambiate.

Ciò che è degno d'attenzione nella statuetta è l'impiego dello smalto per decorare il pettorale e la testiera del cavallo, che hanno solchi profondamente incisi per ricevere la pasta vitrea; sul davanti del pettorale c'è un piccolo tondo con una testina di genietto disegnata a tratti d'oro su fondo di smalto turchino traslucido, e altre tracce di smalto turchino con arabeschi d'oro vedonsi ancora qua e là sulla testiera: questo impiego degli smalti in una scultura in bronzo non è nuovo per l'Averlino, incontrandosi più volte nelle porte di San Pietro; anche nel trattato egli afferma di saper fare simili lavori di musaici e vetri. La base della statuetta di Dresda porta incisa a bulino la seguente iscrizione, più volte riprodotta, ma finora mai esattamente:

ANTONIUS AVERLINVS · AR
CHITECTVS HANC · VT · VVL
GO FERTVR . COMMODI · AN
TONINI · AVGVSTI · AENEAM · S
TATVAM · SIMVLQVE · EQVM
IPSVM · EFFINXIT · EX EADEM
EIVS · STATVA · QVAE · NVNC · SE
RVATVR · APVD · S · IOHANNEM
LATERANVM · QVO TEMPORE
IVSSV · EVGENII · QVARTI FABRI
CATVS · EST ROMAE · AENEAS
[*valvas?*] TEMPLI · S · PETRI
QVAE QVIDEM
[*opera?*] IPSA DONO DAT
PETRO MEDICI VIRO
INNOCENTISSIMO · OP
TIMOQVE CIVI

ANNO A NATA
LI CHRISTIANO
M CCCC LXV [1].

La riproduzione che noi presentiamo di quest'iscrizione (fig. 84) mostra una grande differenza tra la prima parte, fino alle parole TEMPLI S. PETRI, e il resto, che è molto più profondamente incavato; certo la seconda parte fu aggiunta nel 1465, quando l'Averlino donò la statua a Pietro de' Medici. Dalla scritta risulta che l'opera fu eseguita a Roma nel tempo in cui l'artista attendeva alle porte di San Pietro; perciò è strano che il Courajod, [2] che evidentemente non ne ha inteso bene il signi-

[1] La nostra riproduzione è tratta da un calco in gesso per noi appositamente eseguito.

[2] L. Courajod, *Quelques sculptures en bronze de Filarete*, in *Gazette archeologique*, 1885, pag. 382-91, tav. 44. La statua era stata già prima pubblicata nel *Kunstblatt*, 1826, pag. 371-72, e dallo Schorn, trad. del Vasari, 1837, II, 280; la ricorda anche il Lipsius, *Beschreibung der Churfürstl. Antiken-Gallerie zu Dresden*, 1798, pag. 118. Si veda da ultimo Oettingen, *Leben*, pag. 13-14, e 54, n. 24.

Altri esempi di riproduzioni della statua di Marco Aurelio del principio del Quattrocento, ma di minori

ficato voglia assegnarla all'anno stesso della donazione. L'Averlino dovette eseguire questa copia per esercitarsi nello studio del cavallo, nel tempo in cui modellava la figura del Rido sulla porta di bronzo, in cui è evidente la reminiscenza dell'antica statua equestre. Così lo scultore toscano, venuto a Roma quasi ignaro dell'arte si esercitava con queste amorose riproduzioni dell'antico.

Durante la sua dimora in Roma l'Averlino dovè pure eseguire un busto in bronzo, attribuitogli dal Venturi, e conservato nella collezione Lazzaroni a Parigi.[1] Rappresenta Giulio Cesare (fig. 85-86), come avverte l'iscrizione collocata in una cartella posta sul davanti della clamide: C. IVL CAES., e misura centimetri 49 di altezza per 43 di larghezza alla base; il metallo ha un grosso spessore; la patina, in gran parte conservata, è di color bruno scuro, quasi nero. Questo busto è vuoto

Fig. 82 — Parigi, Museo del Louvre
Pisanello: Medaglia dell'imperatore Giovanni Paleologo

nella parte posteriore, e dovè certamente essere addossato a una parete o posto per decorazione in una nicchia o nel timpano di una porta. La figura ha tutto il fare arcaistico dell'Averlino, quale si riscontra nelle teste in profilo che noi gli assegniamo tra quelle che decorano le volute del fregio delle porte di S. Pietro; la faccia è fortemente segnata da solchi, i capelli sono a riccioli arcuati, e, come la corona d'alloro, son trattati con una finitezza che rivela più l'orafo che lo scultore; il bulbo dell'occhio è gonfio e la pupilla segnata con un piano circolare; il mento è incavato, l'orecchio ha il lobo interno molto prominente. La clamide, dalle pieghe dure e stilizzate, quali si vedono nelle grandi figure della porta, è riunita sulla spalla destra da una fibula, imitata da una medaglia antica, con due figure in piedi, appena abbozzate, motivo che ricorda, secondo osserva il Venturi, la nota medaglia di Cristoforo di Geremia rappresentante Augusto e l'Abbondanza. L'opera mostra tutta

dimensioni che non sia quella dell'Averlino, non sono rari.

[1] A. Venturi, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, ne *L'Arte*, 1904, pag. 472, fig. 6 e 7.

l'incertezza di un artista che è alle prime prove nella modellatura di un busto di grandezza naturale a tutto tondo; e malgrado che essa sia una ricostruzione dall'antico, i particolari rivelano lo spirito del secolo decimoquinto, specie l'ingenua applicazione del cartellino con la scritta, e la trasformazione della fibula in una medaglia,

Fig. 83 — Dresda, Museo. Averlino Riproduzione della statua di Marco Aurelio

motivo quest'ultimo comune a quel tempo, e che l'Averlino aveva usato nella clamide del San Paolo sulla porta romana. Il busto di Giulio Cesare va collocato nei primi anni della dimora in Roma dell'Averlino, quando era tutto intento allo studio dell'antico e non aveva raggiunto ancora la sicurezza di esecuzione che si nota nelle ultime parti della porta di San Pietro. Ma come nel ritratto del Paleologo, che ha però una fattura più spigliata, propria di uno studio fatto dal vero, è la diseguaglianza del trattamento delle diverse parti, che dà un carattere di originalità a questa

ricostruzione, in cui l'Averlino ha saputo infondere una dignità e una maestà che bene si addicono alla figura di Giulio Cesare.

Un'altra opera certa del periodo romano dell'Averlino, è un bassorilievo di marmo pubblicato dal Bode, esistente in una collezione privata di Roma.[1] Il rilievo (fig. 87) è circondato da una semplice cornice come quelle dei grandi scomparti della porta di San Pietro; sopra una piccola base sporgente come è consueta nei rilievi delle porte, stanno tre figure, gli apostoli Pietro e Paolo in piedi, e un prelato inginocchiato. San Pietro sta nel mezzo, di tre quarti vôlto a sinistra, vestito di tunica e manto, tonsurato, con barba rotonda; tiene nella sinistra un volume chiuso, e con la destra dà le chiavi al prete tonsurato inginocchiato innanzi a lui, che tiene le braccia incrociate sul petto, sollevando un poco la mano destra. Dietro a Pietro sta in piedi l'altro apostolo pure di tre quarti, con tunica cinta e clamide affibbiata sulla spalla con una grossa borchia; tiene nella sinistra un libro chiuso e innalza con la destra una grossa spada. In alto il rilievo è coronato da tre testine di putti alati, che sostengono un festone, proprio come nei grandi specchi delle porte di bronzo. Il prelato inginocchiato rappresenta un vescovo e nella base si vede la traccia di una scritta: EPS. L'Averlino, non si è invero molto affaticato nella composizione della scena; egli non ha fatto che trasportarvi elementi già usati nelle porte di bronzo; ha riunito cioè le rappresentazioni dei due grandi specchi centrali unendo San Paolo alla figurazione della consegna delle chiavi fatta al papa da San Pietro. E insieme col modello iconografico ritroviamo pure nel rilievo di marmo tutte le caratteristiche dello stile e della tecnica dell'Averlino, i grossi partiti di pieghe, le proporzioni delle figure un po' tozze, la curva del fianco spezzata, nel San Paolo.

Fig. 84 — Dresda, Museo
Iscrizione nella base della statua
di Marco Aurelio

Tuttavia di fronte alle tre figure simili della porta c'è nel rilievo marmoreo un certo progresso, specialmente nei visi: San Pietro non è più il contadinotto rozzo ma ha un'espressione più nobile e linee più delicate; e Paolo non è un intonso selvaggio, ma ha tratti meno taglienti, espressione più bonaria. Per questo certo miglioramento noi crediamo che il rilievo vada assegnato intorno al 1440-45, e ciò induce anche a ritenere, come già supponemmo, che i grandi specchi della porta debbano collocarsi in epoca anteriore.

All'Averlino si attribuisce dal *Cicerone*,[2] una figura di San Marco evangelista,

---

[1] W. Bode, *Denkmaeler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, tav. 550.

[2] *Der Cicerone*, IX Aufl. Leipzig, 1904, II, pagina 469.

Fig. 85 - Parigi, Collezione Lazzaroni. Averlino: Busto di Giulio Cesare

Fig. 86 — Parigi, Collezione Lazzaroni. Averlino: Busto di Giulio Cesare

seduto in trono (fig. 88) collocata sulla porta della omonima basilica romana; ma noi non riusciamo a vedere la sua mano in quell'opera fredda e trita, che mostra ad evidenza la maniera di uno scultore donatelliano, che voleva accoppiare l'eleganza toscana alle rudi forme prese a prestito dall'antico. Dell'Averlino non v'è che la ricerca di strani partiti di pieghe stilizzate, più fini però che nelle porte di San Pietro; lo schienale con gli eleganti pilastrini corinzii, e i puttini alati sostenenti il festone,

Fig. 87 — Roma, Collezione privata. Averlino: Bassorilievo di marmo (Dal Bode)

sono del più puro gusto toscano; i visi dei putti ricordano assai da vicino quelli della lastra sepolcrale di Martino V; come il Ghini, l'ignoto autore del San Marco si ricordava di un modello donatelliano. L'opera fu eseguita certo tra il giugno 1451 e l'agosto 1464, anni in cui il cardinale Pietro Barbo, che fu poi eletto papa col nome di Paolo II (30 agosto 1464), tenne il titolo di S. Marco, perchè i pilastri portano lo stemma cardinalizio, e quello pontificale posto nel mezzo dell'architrave è ad evidenza infisso posteriormente.[1]

[1] Particolare fin qui non osservato da alcuno.

Fig. 88 — Roma, Chiesa di San Marco. San Marco evangelista

Recentemente il Venturi ha attribuito all'Averlino un busto virile di bronzo del Museo di Vienna (fig. 89), giudicandolo eseguito nel periodo romano dell'artista;[1] noi non conosciamo l'originale, e per quanto può valere un giudizio dato su fotografie, ci sembra di riscontrarvi certe forme che non appaiono nel nostro scultore. Specialmente la maniera in cui son trattati i capelli non trova riscontro in

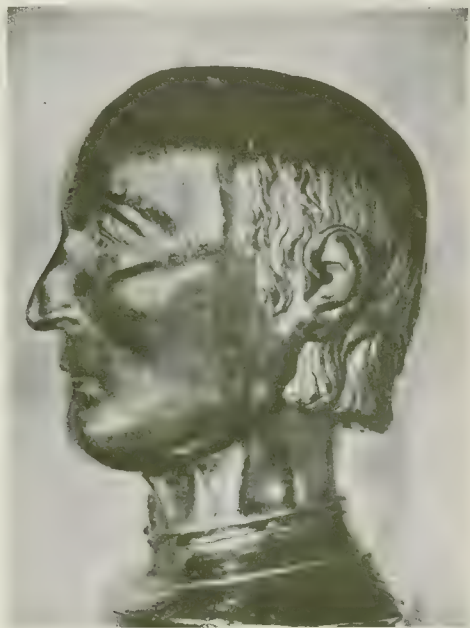



Fig. 89 — Vienna, Museo
Busto attribuito all'Averlino (da *L'Arte*)

nessun'opera dell'Averlino, e ci pare indizio di epoca posteriore; preferiamo perciò di lasciare all' illustre critico la responsabilità dell'attribuzione.[2]

L'Averlino eseguì pure nel periodo romano molte placchette alcune delle quali abbiamo potuto riconoscere in varie collezioni d'Europa. Una delle più importanti tra esse, (fig. 90) attribuita al nostro artista dal Migeon,[3] è conservata nel Museo del Louvre. È di dimensioni piuttosto grandi, misurando cm. 26,5 × 15, ed è incorniciata da una fila di foglioline stilizzate: nel mezzo è rappresentato il *Trionfo di Giulio Cesare*. Su un cavallo riccamente bardato si avanza l'imperatore con corazza a squame e clamide, il capo coronato d'alloro, e la destra levata con la bacchetta del

[1] *L'Arte*, 1907, pag. 312 e tavola annessa.

[2] Nel Museo di Vienna il busto è giudicato del principio del XVI secolo.

[3] G. Migeon, *Catalogue des bronzes et cuivres du moyen-âge de la renaissance et des temps modernes du Musée du Louvre*, Paris, 1904, pag. 328. Cfr. il nostro articolo: *Opere ignote di Antonio Filarete*, in *Rivista d'arte*, 1907, pag. 109-111.

Fig. 90 — Parigi, Museo del Louvre. Il trionfo di Giulio Cesare
(Fotografia Giraudon)

comando; lo segue un cavaliere in tunica e clamide il quale trae per una corda uno schiavo di gigantesche proporzioni, barbato, interamente nudo, con le mani legate dietro il dorso, nel rappresentare il quale pare che l'artista abbia pensato ancora una volta a quel gigante che aveva veduto al seguito di Sigismondo. Il cavallo dell'imperatore è tenuto per le redini da un guerriero in armatura completa, con gambiere, corazza squamata, clamide, ed elmo; il quale sostiene con la sinistra un'insegna sormontata dall'aquila imperiale. Ai lati del capo di Cesare è graffita la scritta: IVLIVS CAESAR.

Lo stile dell'Averlino appare chiaramente in quest'opera, nella quale però sono piuttosto raccolti i suoi difetti che le sue qualità; il rilievo è schiacciato, i contorni irregolari e stentati, le estremità tozze; una grande imperizia appare nella costruzione dei cavalli e l'ignoranza dell'anatomia specialmente nelle zampe; essi sono di una fattura vicina a quella che appare nel rilievo della partenza del Paleologo. Per questa debolezza del segno, noi siamo portati a collocare la placca proprio nei primi anni della dimora dell'artista a Roma, se pure non si deve ascriverla a uno dei suoi collaboratori, per esempio a quello che eseguì le teste in profilo riprodotte nelle nostre figure 16 e 52, che corrispondono bene rispettivamente al Giulio Cesare e all'altro cavaliere del trionfo.

Un'altra placchetta di gran lunga superiore a questa del trionfo di Cesare, si conserva nel Museo di Vienna, proveniente dalla collezione Ambras, e fu attribuita per la prima volta all'Averlino dal Courajod. [1] Questa placca (fig. 91) misura cm. 27,6 × 16,3, ed è superiormente decorata con una ricca palmetta. Nell'interno vedesi un arco profondo sostenuto da pilastri scanalati con capitelli corinzii i quali portano una sottile cornice; la volta è divisa in cassettoni che hanno alternatamente nell'interno un rombo e un circolo in rilievo; nella lunetta di fondo si disegnano, attaccati da grossi anelli alla vôlta, un arco e la vagina piena di frecce, uno scudo ornato con l'imagine di un uomo nudo; dietro allo scudo un'ascia; un elmo su cui è rappresentato in rilievo un centauro, e dietro all'elmo un'ascia. Nei pennacchi dell'arco stanno due genietti alati nudi e distesi, come dormendo; tutto l'arco che ha un pavimento a scomparti rettangolari, poggia su una base in cui si legge a grandi lettere capitali l'iscrizione VICISSATIM. Il soggetto della scena rappresentata nel mezzo e alla quale prendono parte sette persone, è un pugilato. A sinistra si vede un gruppo di quattro uomini; uno nel mezzo con berretto in capo, barbato, con tunica e clamide, gestisce animatamente, e una iscrizione al disopra lo chiama 'ANTINOOC; di fronte a lui un altro più poveramente vestito, con sola tunica cinta e capo scoperto, leva in aria una testa di montone. Un altro uomo nello stesso costume si poggia sulla spalla di costui; a sinistra ce n'è un altro in tunica cinta, senza maniche. Nel lato destro vedonsi due uomini nudi; uno imberbe IPOC solleva il pugno chiuso contro l'altro dalla lunga barba, che fa un gesto come di meraviglia, 'ODVCEVC; a destra tra i pilastri una donna col capo coperto da un drappo guarda la lotta.

[1] L. Courajod, *Quelques sculptures en bronze de Filarete*, in *Gazette archéologique*, XII, 1887, pag. 286. Anche il Moliner, *Les plaquettes*, I, 82, l'assegna all'Averlino; e così pure il Bode, *Denkmaeler*, tavola 550.

La rappresentazione fu certamente suggerita da qualche umanista, e corrisponde al racconto del canto XVIII dell'*Odissea*, del combattimento di Ulisse col mendicante Iros; la donna che guarda tra i pilastri è Penelope o la nutrice; la testa di montone sollevata da Antinoo è la posta del combattimento.

Il fondo dei cassoni della vôlta, lo scudo appeso, i pennacchi dell'arco, sono

Fig. 91 — Vienna, Museo. Averlino: Lotta di Ulisse ed Iros

granulati, essendo stati anche qui prima della fusione lavorati con uno strumento a punta. Non può cader dubbio che qui ci troviamo in presenza di un'opera dell'Averlino; vi è lo stesso trattamento del nudo, lo stesso modo caratteristico di segnare i capelli e le pieghe, a tratti rilevati; Odisseo pare il San Paolo della scena del martirio, col particolare delle sopracciglia fortemente rilevate; i due genietti

ricordano i putti della porta, quello di destra ha un girar della coscia che si ritrova identico nella figura di Ganimede nel fregio del battente destro; notevole il particolare delle armi appese che pure trova riscontro nelle due scene di martirio; l'elmo è quasi identico a quello collocato sotto le zampe del cavallo di Marco Aurelio nella ricostruzione dell'Averlino, entrambi derivando da uno stesso antico modello. L'Averlino ha saputo mostrare in questa placca, eseguita certo intorno al 1445, le sue migliori qualità, e ancora una volta ci ha dato una rappresentazione ispirata da un soggetto classico che in altri artisti del tempo non si incontra molto di frequente in forma così svelta.

Lo stesso Museo di Vienna conserva un'altra placca di bronzo, destinata per portella di ciborio, e assegnata giustamente all'Averlino dal Bode.[1] La placca (fig. 92) rappresenta un arco, sotto il quale su una base ornata di smalto, con le lettere AΩ ☧ YHS, sta in piedi Cristo nimbato, con un panno intorno ai lombi, con lunghi capelli e barba; egli sostiene, poggiandola alla spalla, una grossa croce di legno, e fa un gesto con la destra come indicando un calice poggiato sulla base, ai piedi della croce. L'arco è sostenuto da pilastri portanti candeliere di rami che terminano in un vaso a cui si abbeverano due uccelli; tra questi pilastri e gli stipiti corrono due strisce di smalto con lettere arabe; gli stipiti son formati da due pilastri semplici sostenenti due mensolette identiche a quelle dell'edicola neroniana nel martirio di San Paolo. Al disopra dell'arco c'è una lunetta che porta su fondo di smalto a stelle, il busto nimbato a tre teste della Trinità, con lunga barba; ai due lati ci sono due nicchie rotonde con una conchiglia nella parte superiore; in quella di sinistra sta l'angelo Gabriele inginocchiato, in quella di destra l'Annunciata seduta su *sella plicatilis*, con le mani incrociate sul petto; al disopra della lunetta, in un campo di smalto seminato di stelle, c'è in un tondo la colomba dello Spirito Santo che manda i suoi raggi alla Vergine. Lo stile della placca parla ad evidenza in favore dell'assegnazione all'Averlino meglio di qualunque segnatura; i motivi della porta vi si riscontrano in ogni tratto: il tipo del Cristo è quello del San Paolo al martirio; i pilastri hanno le stesse forme di fogliame che partono da un cespo identico a quello delle strisce orizzontali inferiori della porta; la Madonna ha la stessa piegatura del corpo che hanno tutte le figure sedute dell'Averlino. E v'è la stessa accuratezza dei dettagli, lo stesso amore dell'orafo che non lascia il più piccolo campo disardono, che graffisce i nimbi, segna le fibre del legno della croce, e arricchisce il lavoro con smalti variopinti. Anche questa volta appare la maggior facilità che aveva l'artista nel trattare le figure piccole che le grandi.

Molte affinità con la placca ora descritta ne ha un'altra del Museo del Louvre, che pure è assegnata all'Averlino dal Molinier e dal Bode,[2] ma che noi non pos-

---

[1] W. Bode, *Denkmaeler*, tav. 550 e pag. 178 del testo.

[2] E. Moliner, *Les plaquettes*, I, 82. Il Museo di Berlino ne ha un altro esemplare, proveniente dalla collezione Aicholz, venduta a Parigi nel 1900, il quale trovavasi prima in una cappella privata a Custoza, ed è meno fine di quello del Louvre. Il Bode lo riproduce in *K. Museen zu Berlin*, *Die italienische Bronzen*, Berlin, tav. XXX, e pag. 28 n. 432 del testo. È anche riprodotto nel *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la Renaissance, composant l'importante collection de M. E. de Miller Aicholz de Vienne*, Paris, 1900, tav. III, n. 11; con l'indicazione: Ce bas relief provient d'un chateau des environs de Vicence et ornait une chapelle qui fut détruite par un incendie au XVI[e] siècle.

La placca del Louvre proviene dalla donazione His de la Salle.

siamo attribuire propriamente all'artista. La placca (fig. 93) misura cm. 29 × 20,5 e porta nel mezzo in una nicchia sormontata da conchiglia la Madonna seduta col Bambino in piedi sulle ginocchia, al quale offre il petto. Il Bambino è sostenuto da un angelo; a destra c'è un secondo angelo in adorazione, in basso due altri, musicanti. Al disopra della conca stanno due putti alati che sorreggono un festone. La cornice ha forma di tabernacolo, sostenuto da due pilastri che portano rami di acanto uscenti da un vaso, tra le cui volute stanno putti ed uccelli. Nel fregio supe-

Fig. 92 — Vienna, Museo. Averlino: Portella di ciborio

riore tre putti alati sostengono ghirlande; nello zoccolo si vede a sinistra il peccato di Adamo e d'Eva, e a destra la cacciata dal paradiso terrestre; nel mezzo giace una donna nuda, la Terra, tenendo in mano un fiore; a sinistra è un giovane vestito di pelli caprine e presso di lui un agnello; a destra un altro in tunica corta, offrente un fascio di spighe: Caino e Abele.

La placca è piena di motivi ispirati alle porte di San Pietro, ma lo stile non è quello dell'Averlino; siamo certo in presenza dell'opera di un suo discepolo, che si vale dei motivi e dei procedimenti tecnici del maestro, ma li adatta alla

sua propria maniera, che risente molto di più l'influsso dell'arte toscana, donatelliana soprattutto. Sebbene più grazioso e più spigliato, l'autore della placca, certo uno dei collaboratori del fregio della porta, non ha del maestro quella precisione incisiva del tratto, quella nettezza di contorni che si rivelano nelle parti migliori delle imposte bronzee vaticane; basta guardare le volute d'acanto dei pilastri, così indecise in confronto di quelle della porta, e gli uccelli che le ornano, i quali derivano da quelli dell'Averlino quanto al disegno, ma hanno perduto ogni vita, ogni movimento. L'insieme della composizione ci fa poi ritenere che la placca sia anche di qualche anno posteriore all'esecuzione della porta.

L'ultimo lavoro a cui attese in Roma l'Averlino, fu il monumento funebre del cardinale Antonio Chiaves, generalmente chiamato in quel tempo il cardinale di Portogallo; ma accusato di un furto di reliquie, l'artista fu costretto a lasciare la città abbandonando l'opera iniziata. Queste notizie si ricavano da una lettera della Signoria fiorentina al suo oratore in Roma, nella quale gli raccomanda di supplicare la clemenza del papa perchè permetta all'artista di tornare nella città eterna per condurre a termine il lavoro interrotto.[1] Pubblichiamo di nuovo per intero la lettera importantissima:

Paulo de Ghiaceto, oratori, Rome.

Spectabilis vir, etc. Antonio di Piero, maestro d'intaglio, nostro carissimo cittadino, secondo habiamo relatione, ingiustamente fu costì tormentato per certe calunnie gli furono date, che voleva torre la testa del Baptista, della qual materia è optimamente informata la Santita del Papa, per la cui clementia, intesa la verità, fu liberato.

Duolsi il decto Antonio della ingiuria a lui facta, et etiamdio non meno che per questo gli sia interdectò il potere usare a Roma, per più cagioni: Et maxime, perche aveva tolto a fare una sepultura per la buona memoria del Cardinale di Portogallo, la quale, da lui incominciata, vorrebbe potere mettere a fine, et etiamdio per expedire certi suoi facti familiari.

Il perchè, mossi da misericordia, noi et li nostri honorandi Colleghi, vogliamo che supplichi alla santita del Papa che la degni, per sua clementia, et per la devotione la quale ha verso lei questa Signoria, concedere che questo virtuoso povero maestro possa venire et habitare costì almeno insino che arà data expeditione alle prefate cose. Et lui, in testimonio della sua ennocentia di nuovo se offera di rimettersi nel giudicio et mani della sua B[eatitudine].

Fallo con ogni studio et diligentia a te possibile

Datum Florentie, die VII februarii MCCCCXLVIII.

Poichè il cardinale di Portogallo morì l'11 luglio del 1447, e la lettera della Signoria è del 7 febbraio 1448, dobbiamo credere che la disgrazia sia capitata all'Averlino sulla fine del '47. Perciò sarebbe naturale supporre che poco o nulla egli avesse già eseguito del monumento al cardinale, sebbene dica il documento che già *aveva tolto a fare* la sepoltura.

Come sia sorta contro l'Averlino l'accusa di voler rubare la testa del Battista non sappiamo; è probabile però che i suoi nemici gelosi del favore goduto dal-

[1] La lettera trovata dal Milanesi, fu edita dal Müntz, *Courrier de l'art*, 1883, pag. 33; e *Mélanges d'archeologie et d'histoire*, 1889, pag. 136.

l'artista finchè visse Eugenio IV, abbiano voluto dopo la morte di lui farlo cadere in disgrazia. La reliquia famosa della testa di San Giovanni, si conservava nel monastero di San Silvestro, non al Laterano come credono il Müntz e l'Oettingen, [1] ed era, al dire del Biondo, custodita molto gelosamente; quindi perchè l'accusa di averla voluta tòrre fosse almeno verosimile, bisogna pensare che in quel tempo l'Averlino fosse occupato in qualche lavoro nell'interno del monastero.

Fig. 93 — Parigi, Museo del Louvre. Placca attribuita all'Averlino (Fotografia Giraudon)

Nel *Trattato d'architettura* l'artista rammenta questo triste incidente capitatogli a Roma; nelle fondamenta della città di Sforzinda, egli vuol collocare scolpite le memorie

[1] OETTINGEN, *Leben*, pag. 15; *Tractat.*, pag. 696, n. 10. Che la reliquia era a San Silvestro è cosa generalmente nota, e attestata anche dal BIONDO, *Roma instaurata*, III, 103: « *Estque apud sacras virgines sancti Silvestri monasterium incolentes attente veneranterque contemplandum beati Ioannis baptistae caput* ». Nel sacco di Roma i soldati conquistatori portarono per ischerno la reliquia in processione per la città. Si potrebbe anche pensare che la Signoria sia caduta in errore e che si trattasse delle teste dei Ss. Pietro e Paolo conservate al Laterano, chè l'Averlino lavorando al monumento Chiaves, poteva avere occasione di introdursi nel luogo in cui si custodivano, ma è più probabile che essendo egli fiorentino lo accusassero di voler rubare la reliquia del protettore della sua città.

del principe, il millesimo in cui s'inizia la costruzione, e il ricordo di tutte le cose compiute dall'architetto, le quali vengono così enumerate: « *le cose degnie da me hordinate et anche fatte, chome furono le porte di bronzo, antedette et lo spedale di Milano, la chiesa di Berghamo et così altre cose degnie da me hordinate se non fussono fatte certe insidie che a torto furono fatte a uno grandissimo mio amicho si sarebbono mandate ad effecto. Et questo fu fatto da' romani el tempo di papa Nicchola delle quali insidie non voglio per al presente dichiarare* ».[1] È evidente che l'amico di cui si parla è l'Averlino stesso.

Un altro accenno all'avvenimento si trova nell'ultimo libro del *Trattato,* in cui si parla delle fabbriche innalzate dai Medici. A proposito di Santa Maria de' Servi a Firenze, così scrive il nostro artista: « *L'ornamento de' Servi non tacerò. Questo à fatto fare Piero di Cosimo con voluntà del padre; lui come divoto di quella, che, chi con divotione la priega, e molte volte ancora sanza preghare al bisognio de' peccati socchorre; et exaudisce qualunque gratia è a lei domandata, che lecita sia. E che questo sia vero, in questa chiesa si può vedere, le gratie da Dio per sua mezzanità essere fatte, et exauditi molti, e da piccolissimi casi liberati e di morte e d'altri infortunij, i quali impossibili paiono, a' riguardanti. E pure è così; chè nessuno, non essendo exaudito, non arebbe messo la immagine della gratia ricevuta. Et di questo vera testimonianza ne posso dare; perchè accadendo in Roma uno infortunio nel tempo di papa Niccholao Quarto,*[2] *et innocente di tal cosa, ricorsi a quella, che per sua gratia m'exaudì. Per questo di cera e simulacro del boto per la ricevuta gratia posi, come in essa si vede* ».[3]

Questo passo ha anche un certo interesse per la psicologia dell'artista che paganeggiante nella porta di San Pietro, in cui colloca perfino delle rappresentazioni oscene, era in fondo molto religioso!

Certo l'accusa era gravissima, e sul momento, liberato per la clemenza del papa, ma forse non interamente scagionatosi, l'Averlino non ebbe altro partito da prendere che fuggire, recandosi nella sua città natale dove poteva trovare aiuto e sostegno; e solo qualche mese dopo, sicuro di questo valido appoggio, si offriva di rimettersi *nel giudicio et mani della sua Beatudine.*[4] Ignoriamo se il pontefice gli permise di ritornare per qualche tempo, ma piuttosto è da credere di no, perchè l'esame stilistico del monumento al cardinale di Portogallo tuttora esistente, sebbene scomposto, nella basilica di San Giovanni, ci rivela una maniera tutta diversa dalla sua. Il monumento primitivo distrutto in epoca posteriore, non si trovava in origine nella

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 696, n. 10.

[2] Invece di Niccolò V.

[3] Oettingen, *Tractat*, pag. 671-672.

[4] È noto con quali terribili supplizi si punissero allora a Roma i ladri e profanatori di reliquie. Nel settembre 1438, Nicola da Valmontone canonico, e Capocciola e Garofolo beneficiati della basilica lateranense, rei di aver rubato pietre preziose dai reliquarii delle teste dei Ss. Pietro e Paolo nel tabernacolo di San Giovanni, furono orrendamente giustiziati. Il primo fu impiccato, gli altri due ebbero mozzate le mani e poi furono arsi. Cfr. *Diario di Stefano Infessura,* pag. 37-38. Anche l'Averlino rammenta nel *Trattato* questo fatto. Parlando delle pietre preziose e delle gemme possedute dal duca, gli vien fatto di rammentare: « *anche quelle che* [sono] *a Roma a Santo Ianni conlle quali sono adornate la testa di santo Pietro et di santo Paulo, che pure a mio tempo sendo a Roma furono da certi preti della detta chiesa rubate et l'une et l'altre furono ristituite, et quelli che tolte l'aveano, con morte vituperosa finirono loro vita* ». Oettingen, *Tractat*, pag. 436 (in tedesco). Se l'Averlino non fosse stato sicuro di poter provare la sua innocenza non avrebbe certo voluto tornare in Roma a correre il rischio di subire un simile trattamento.

basilica, ma nel *Secretarium,* cappelletta situata a sinistra del nartex; più precisamente esso era poggiato alla parete destra di quella cappella, comunicante con la nave laterale del tempio. Era quel mausoleo, come dicono numerose testimonianze, uno dei più ricchi; il cardinale di Portogallo aveva ben meritato della basilica lateranense, offrendole un magnifico organo, e donandole un tenimento fuori della porta Ostiense, e quindi si volle innalzare un degno monumento alla sua memoria. Ecco quanto a proposito di esso dice il Crescimbeni:

« Scrive il Pennotto che questo cardinale si era eletta la sepoltura nella Chiesa « di Santa Maria sopra Minerva; ma poi, mutato consiglio, fabbricò un bellissimo « Oratorio nella basilica lateranense col suo sepolcro; il quale era il più grande, e « nobile, che fosse in quella, come afferma il Mellini (Ms. in Arch. Later.) che narra « essere stato tolto nella rifabbricazione della medesima, ma scemato degli ornamenti « per l'angustia del sito: *Sotto la stessa finestra* (scrive egli) *ovata il deposito del « Cardinale di Portogallo già pieno di statue, et hora per l'angustia del luogo, in cui « è stato trasportato, spogliato della maggior parte delle statue, e degli altri ornamenti; « e del maggior sepolcro, che fusse in questa basilica, è stato oggi ridotto nella forma, « che si vede.* »[1]

Il Rasponi (1656) descrivendo il *secretarium,* dice: « *Ad parastatam, quae est e regione huius navis minoris, situm erat nobile sepulcrale monumentum Antonij de Clavibus.* »[2]

Attualmente in una nicchia della navata destra della basilica si conservano i resti della grande opera (fig. 94); nel mezzo il sarcofago (ossia la sua sola parte anteriore, quelle laterali essendo di stucco) con la statua giacente del defunto, e dietro di esso cinque figure intere che sono la Fede, la Carità, la Speranza, l'angelo Gabriele e l'Annunciata; in alto coronano il monumento altre due figure, la Fortezza e la Giustizia, tutte riconoscibili per i caratteristici attributi. Al monumento Chiaves appartenevano, come ha dimostrato L. Ciaccio,[3] anche due altre statue rappresentanti la Temperanza e la Prudenza, che ornano ora la tomba secentesca del cardinale Acquaviva in San Giovanni, e che hanno notevoli affinità di stile con la Fortezza e la Giustizia appartenendo certo a uno stesso maestro; mentre a un altro artista che lavorava sotto l'influenza e secondo i disegni del primo apparterrebbero le altre cinque figure. La statua giacente sarebbe del maestro delle virtù cardinali, il sarcofago coi due putti sostenenti l'iscrizione dovrebbe poi, secondo L. Ciaccio, considerarsi come l'unico resto dell'opera dell'Averlino.

Il monumento Chiaves era dunque sul tipo di quello di Nicolò V, il cui disegno ci è tramandato dal Grimaldi, e doveva avere nove nicchie in cui erano collocate le nove figure; ai lati nei due pilastri, in tre nicchie per lato, la Temperanza, la Fortezza e l'Annunciata a destra, e la Prudenza, la Giustizia e l'Arcangelo a sinistra; in tre nicchie di fondo le tre virtù cardinali, e nel mezzo incastrato il sarcofago, i cui lati, aggiungiamo noi, rimanevano nascosti e quindi non furono neanche

[1] G. M. Crescimbeni, *L' istoria della chiesa di San Giovanni, avanti Porta Latina.* Roma, 1716, pag. 335.

[2] Rasponi, *De basilica et patriarchio lateranensi,* pag. 64.

[3] Lisetta Ciaccio, *Scoltura romana del Rinascimento,* ne *L'Arte,* 1906, pag. 170.

scolpiti in marmo. Che così fosse il sepolcro del cardinale di Portogallo, non ci pare possa mettersi in dubbio, ma può veramente vedersi nel sarcofago la mano dell'Averlino?

A noi sembra invece che in tutti i frammenti del nobile monumento non rimanga più nulla che possa attribuirsi al nostro artista; neppure la fronte del sarcofago ornata di due puttini sostenenti la cartella dell'iscrizione; essi sono troppo finemente modellati per stare al confronto di quelli che coronano le imposte di bronzo; e le teste, in special modo i capelli trattati in una maniera tutta diversa, con una frangia sulla fronte, non trovano affatto riscontro in quelli dell'Averlino.[1] Quelle due eleganti figurette non hanno nulla a che fare con il rude stile del nostro artista; non solo, ma dimostrano già un così grande sviluppo che ce le fa ritenere molto posteriori al 1447, e piuttosto eseguite intorno al 1460.[2] E non v'ha dubbio per noi che esse appartengano allo stesso maestro che scolpì la figura della carità con i due puttini in braccio, che hanno lo stesso sorriso, le stesse sopracciglia arcuate, la stessa costruzione della testa, lo stesso taglio della bocca; le ali son trattate alla maniera stessa di quelle degli angeli della lunetta di Sant'Andrea,[3] altra opera del presunto maestro delle virtù secondo L. Ciaccio, ossia di Isaia da Pisa.

[1] L. Ciaccio, pag. 170, nota 2, afferma che non può mettersi in dubbio che questi putti appartengano al Filarete; tuttavia riconosce delle differenze tra essi e quelli della porta, e cerca di spiegarle col fatto che nella porta di San Pietro l'Averlino ebbe degli aiuti. Però anche nelle parti che spettano certamente all'Averlino non esiste alcun rapporto con i putti del monumento Chiaves.

[2] Come non dividiamo tale opinione di L. Ciaccio, così ci sia permesso di aggiungere, sebbene ciò non interessi direttamente il nostro argomento, che non possiamo sottoscrivere a molte altre conclusioni formulate nello stesso articolo. Lo scultore della statua giacente del card. Chiaves è lo stesso, come notò già il Fraschetti (*Emporium*, 1902, pag. 112) che scolpì la figura giacente di Eugenio IV nel sepolcro di San Salvatore in Lauro. Le altre sculture di questo monumento sembrano a L. Ciaccio tutte diverse dalla statua del papa, e poichè sappiamo che in origine il sepolcro di Eugenio era in San Pietro e fu poi trasportato nel luogo attuale, suppone che in quell'occasione si rinnovasse tutto il monumento non conservandosi dell'antico che la statua giacente, tanto più che l'iscrizione che era sul sarcofago a San Pietro, non corrisponde all'attuale, e che la statua giacente è stata evidentemente adattata al nuovo sarcofago più lungo del primitivo, con delle aggiunte laterali. Secondo noi invece l'unica parte che fu rinnovata del primitivo monumento è il sarcofago; tutto il resto apparteneva all'antico perchè non v'ha dubbio che le due statue delle nicchie a destra e la Madonna del fondo siano dello stesso artista che scolpì la figura giacente, mentre a un altro appartengono quelle delle nicchie a sinistra. Al maestro delle virtù cardinali la Ciaccio attribuisce ancora giustamente una lunetta con la testa di Sant'Andrea, frammento del tabernacolo della basilica vaticana, e un frammento di lavabo in Santa Maria Maggiore. Chi è questo artista? Anche qui non si può assolutamente convenire con la Ciaccio, la quale pur trovando nei resti del monumento di Santa Monica in Sant'Agostino, che sono per antica testimonianza opere di Isaia da Pisa, la stessa mano del maestro che scolpì la tomba di Eugenio IV (pure di Isaia secondo Porcellio Pandone), conclude che Isaia non ha niente a che fare col maestro delle virtù cardinali e di tutto il gruppo di sculture che ad esso si collegano. Anche il tabernacolo di Sant'Andrea è opera, secondo i documenti, di Isaia da Pisa e di Paolo di Mariano, ma essi ebbero quattro collaboratori di cui sappiamo i nomi, dunque poichè il maestro delle virtù lavorò una delle lunette di quel tabernacolo, il suo nome continua L. Ciaccio, va cercato tra quei quattro, e come a Viterbo trovasi un tabernacolo che mostra la stessa maniera, è probabile supporre che il maestro delle virtù sia Pellegrino da Viterbo, uno dei quattro collaboratori del reliquiario di Sant'Andrea.

Tutta questa costruzione è per noi arbitraria: nel monumento di Eugenio IV, lo scultore della statua giacente è lo stesso delle due nicchie a destra, e della Madonna: è lo stesso del sepolcro di Santa Monica; dunque è Isaia da Pisa, come è Isaia l'autore del monumento Chiaves, e della lunetta di Sant'Andrea. Per risolvere la questione bisognava studiare i rapporti del presunto maestro dele virtù con le opere di Isaia nell'arco aragonese di Napoli; quel confronto avrebbe anche mostrato che la tomba Chiaves non può certo datarsi intorno al 1450 (Ciaccio, pagina 177), ma è posteriore di un decennio, e contemporanea al monumento di Eugenio IV.

[3] L. Ciaccio, fig. 1.

Forse l'Averlino aveva cominciato appena i disegni dell'opera, chè in genere i monumenti sepolcrali non si erigevano con tanta fretta subito dopo la morte del personaggio; o se pure ne aveva eseguite alcune parti, il nuovo artista, cioè Isaia da Pisa, cui qualche anno dopo fu affidato il lavoro, non se ne valse, e certo l'arte del Pisano differiva troppo da quella del Fiorentino perchè fosse possibile riunire in un insieme armonico le opere loro.[1]

Così l'invidia degli accusatori dell'Averlino ci ha privati di un'opera di lui che sarebbe stata un documento importantissimo dell'arte sua, nella quale avrebbe

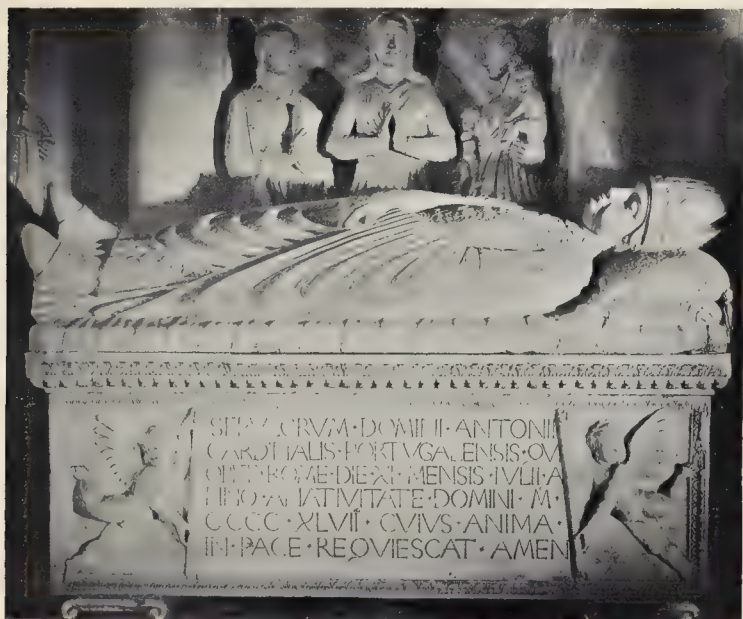



Fig. 94 — Roma, San Giovanni in Laterano. Monumento del cardinale di Portogallo

raccolto i risultati di quattordici anni di ricerche e di sforzi. I frammenti della tomba del cardinale di Portogallo, sarebbero stati il testamento dell'Averlino come scultore, chè d'ora in poi lo vedremo quasi esclusivamente occupato in opere di architettura.[2]

---

[1] Può anche supporsi che la tomba cominciata dall'Averlino fosse di bronzo, vista la sua predilezione pei lavori in metallo.

[2] Va appena ricordata l'opinione dell'Oettingen, *Leben*, pag. 14 e 33, (nella cui diligentissima opera già notammo l'assenza completa della critica stilistica), che tutti i resti del monumento Chiaves appartengano all'Averlino; egli trova anche rapporti stilistici tra le figure del monumento e una Annunciazione, posta in una lunetta dell'Ospedale Maggiore di Milano, nel lato verso il Naviglio, che attribuisce pure a torto all'Averlino.

* * *

Resta da dire qualcosa intorno agli scolari dell'Averlino, che gli furono aiuti nella esecuzione delle porte di San Pietro, e i cui nomi si leggono nella bandella infissa nel lato posteriore: *Angniolus, Jacobus, Jannellus, Passquinus, Joannes, Varrus Florentie.* Intorno a questi artisti, tutti di secondaria importanza, possediamo qualche notizia documentale raccolta dal Milanesi e dallo Tschudi.[1] L'Averlino stesso ne ricorda alcuni nel suo *Trattato d'architettura*, tra gli artisti che dovranno lavorare alla decorazione della cittadella della Sforzinda: « *E mandai per due i quali erano stati a' mparare con meco a Roma: l'uno si chiamava Varrone, l'altro Niccholò; . . . . . Fuvi da Montepulciano uno che imparò mecho, il quale aveva nome Pasquino* ».[2]

Di Varrone sappiamo che il suo vero nome fu Beltrame o Beltramone; che fu figliuolo illegittimo di Angelo Belferdelli (o di Belferdeli o Belferdino) fiorentino; secondo il Milanesi egli nacque nel 1420 e morì intorno al 1457; i documenti della tesoreria che a lui si riferiscono appartengono agli anni 1450-57, ma è certo che doveva trovarsi in Roma già molto prima, se collaborò alle porte di San Pietro.[3] Nel 1450 « egli fece sette finestre di marmo nella chiesa vecchia di San Pietro, e due altre per la sala nuova del palazzo pontificio. Nel 1451 rifece il pavimento di marmo della piccola cappella del detto palazzo; nel 1454 lavorò nel tetto del Pantheon, e gettò le porte di metallo del ponte di Castel Sant'Angelo, e finalmente nel 1457 era occupato nel lavoro di Ponte Molle ».[4]

Di Niccolò, che non figura tra i *discipuli* della porta, e che quindi dovè entrare nella bottega dell'Averlino dopo il 1445, non possiamo dir nulla, e non sappiamo donde il Milanesi tragga argomento per affermare che *fu di certo Niccolò Baroncelli*, che eseguì con Antonio di Cristoforo le statue bronzee del duomo di Ferrara; mentre è certo che non fu lui, perchè l'Averlino lo nomina nel *Trattato*, poche linee dopo di Varrone e Niccolò suoi scolari, quindi si tratta di persone differenti.[5] Per la stessa ragione non può trattarsi di Niccolò della Guardia, come alcuni hanno imaginato.

Varrone e Niccolò avrebbero eseguito, secondo il Vasari « *la statua di marmo per papa Pio II, quando egli condusse in Roma la testa di Sant'Andrea; e per ordine del medesimo restaurarono Tigoli quasi dai fondamenti; ed in San Pietro feciono l'ornamento di marmo che è sopra le colonne della cappella, dove si serba la detta testa di Sant'Andrea* ».

---

[1] Milanesi, nelle note al Vasari, II, pag. 462-63; H. von Tschudi, *Filarete's Mitarbeiter ant den Bronzethüren von St. Peter*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, pag. 291-294.

[2] Oettingen, *Tractat*, pag. 213 e 706.

[3] Sbaglia quindi il Milanesi (*Vasari*, II, 462), affermando che Varrone lavorò in Roma dal 1450 al 1457. Nè può essere che egli sia morto in quest'ultimo anno, poichè l'Averlino che scriveva il suo Trattato tra il 1460-64, non gli avrebbe potuto affidare lavori nella Sforzinda. Se dopo il 1453 non c'è notizia di lui a Roma, vuol dire ch'egli s'era allontanato dalla città.

[4] Milanesi, *Vasari*, II, 462, nota 1.

[5] « *Fuvi ancora uno Antonio et uno Niccolaio da Firenze, li quali havevano fatti uno cavallo di bronzo in Ferrara* ». Oettingen, *Tractat*, pag. 707.

Della statua di Ponte Molle non si ha notizia documentata; il tabernacolo della testa di Sant'Andrea è opera, secondo i documenti, di Isaia da Pisa e di Paolo Romano; di Varrone apprendiamo da documenti che Calisto II l'impiegò in alcuni lavori a Ponte Molle, e il Müntz pensa che gli appartengano gli stemmi posti sulla torre che è presso il ponte.[1]

Di Pasquino da Montepulciano sappiamo ch'egli aveva appena venti anni quando furono messe in opera le porte di San Pietro; egli è il più importante tra i discepoli dell'Averlino. Nel 1450-51 egli lavora con Maso di Bartolomeo nel portale di San Domenico di Urbino; nel 1461 64 eseguisce la celebre cancellata di bronzo della cappella della Cintola, nella Cattedrale di Prato; a Prato, anche nel 1473, fece la stima del pergamo scolpito da Antonio Rossellino e Mino da Fiesole.[2] Il Vasari gli attribuisce anche, in collaborazione con Bernardo Ciuffagni, un'opera molto importante, il monumento sepolcrale di Pio II, eseguito dopo il 1464; ma il Ciuffagni era già morto nel 1456.[3]

Di recente lo Schubring ha attribuito a Pasquino, senza portare alcun elemento dimostrativo, il rilievo del sarcofago degli Antenati in San Francesco di Rimini.[4]

Gli altri aiuti dell'Averlino alle porte di San Pietro non si lasciano facilmente identificare: Jannellus e Agniolus, non s'incontrano in alcun documento; di artisti di nome Giovanni se ne trovano a Roma almeno quattro, al tempo di Pio II, e sarebbe difficile pronunciarsi per uno piuttosto che per l'altro.

[1] Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I, 88, 116, 121, 145, 195, 262.

[2] Milanesi, *Vasari*, II, 363, 462, 650

[3] Il Vasari stesso, in un altro passaggio, attribuisce il monumento di Pio II, che è ora in Sant'Andrea della Valle, a Niccolò della Guardia, e a Pietro Paolo da Todi; ma questi due ultimi artisti ci son noti soltanto come orafi, e quindi è improbabile ch'essi siano gli autori della tomba marmorea. L'Oldoinus, ricordato dallo Tschudi, nelle sue *Adnotationes* al Ciacconio, II, 1208, ammette come autore del monumento il solo Pasquinus Politianus.

[4] P. Schubring, *Matteo de' Pasti* in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1908, pag. 107.

Roma, Porte di San Pietro. L'Averlino e i suoi discepoli

CAPITOLO IV

AVERLINO A MILANO

I LAVORI DEL CASTELLO - LA FABBRICA DEL DUOMO

(1451-1455)

LASCIANDO Roma l'Averlino si recò a Firenze. Gli avvenimenti che determinarono il suo allontanamento dalla città dei papi, ebbero un carattere quasi tragico per lui: egli si sottrasse alla detenzione per la clemenza del pontefice, e non per la prova della sua innocenza; e quindi appena liberato fu obbligato ad allontanarsi dagli stati del papa, lasciando sospesi i suoi lavori, e senza avere il tempo di regolare i propri affari. Com'era naturale, egli trovandosi solo e senza appoggi si diresse alla sua città natale in cui era sicuro di essere ben accolto, e dove aveva anche dei parenti; oltre che da queste ovvie considerazioni, l'ipotesi che l'Averlino si sia recato a Firenze, è confermata dalla lettera della Signoria, i termini della quale provano che i Fiorentini malgrado l'accusa portata contro di lui, accolsero bene il loro « *carissimo concittadino* », che con l'opera eminente compiuta in Roma, aveva recato gloria a sè e alla sua patria.

Malgrado l'interessamento della Signoria e i buoni uffici dell'oratore fiorentino, il quale, così vivamente sollecitato, non avrà mancato di adoperare tutti i mezzi a sua disposizione perchè si accordasse il ritorno in Roma dell'Averlino, non fu possibile distruggere l'accusa mossa contro di lui; e sta in fatto che il monumento del cardinale di Portogallo fu eseguito da altri artisti.

La pratica dell'oratore fiorentino dovè certamente richiedere un tempo abbastanza lungo, durante il quale Antonio avrà atteso in Firenze l'esito della sua domanda, chè troppi erano gli interessi ch'egli aveva in Roma, perchè così presto si adattasse ad abbandonarli. Un artista che aveva vissuto per quindici anni in una città dove per mezzo della grande opera compiuta si era acquistato fama ed onore, dove aveva creata la sua posizione, e dove aveva quasi formata la sua educazione artistica, doveva a malincuore vedersi costretto a rinunciare d'un tratto alla sua situazione, alle sue conoscenze, ai suoi guadagni. L'aver eseguito le porte di San Pietro, l'opera principale compiutasi in Roma in quegli anni, tanto lodata dai contemporanei, creava all'Averlino nella città dei papi una condizione che in nessun altro luogo avrebbe

potuto avere; abbandonare quella città significava per lui perdere i beneficii e i frutti acquistati con lunghi anni di lavoro, interrompere le sue relazioni, lasciare un campo in cui non aveva competitori, poichè l'assenza della corte papale per un periodo così lungo, non aveva richiamato a Roma altri artisti forestieri. Anche dopo la morte di Eugenio IV suo principale protettore, e la diminuita influenza del cardinale Scarampo, la situazione dell'Averlino non era mutata; lo prova l'importante commissione affidatagli del monumento al cardinale di Portogallo, e la benevolenza del pontefice che gli valse la sua salvezza. È ben naturale quindi che non riuscendo le prime pratiche dell'oratore fiorentino, Antonio avrà insistito a lungo presso la Signoria, e che perciò lo svolgimento di queste trattative si sarà prolungato per un periodo di tempo abbastanza lungo, almeno per una metà dell'anno 1448.

Quando tutte le speranze di rientrare in Roma furono dovute abbandonare, Averlino si trovò nella necessità di provvedere ai casi suoi. Non potendo rimanere a Firenze dove avrebbe dovuto occupare un posto secondario oscurato dalla gloria di tanti artisti a lui superiori, Antonio fu costretto a cercar lavoro fuori, in luoghi nuovi; nelle sue peregrinazioni lo aiutavano il ricordo della grande opera compiuta in Roma, e le raccomandazioni di Piero dei Medici. Poichè nel *Trattato di architettura* egli fa sapere di aver visitato Todi, Rimini, Padova, Piacenza, Mantova, e nel periodo posteriore non si allontanò che per poco da Milano, riteniamo che nell'intervallo dal 1448 al 1450 debbano porsi questi suoi viaggi.

Nel 1449 l'Averlino trovavasi certamente a Venezia: nel *Trattato* egli ricorda come a suo tempo un candiotto rubò il tesoro di San Marco, e questo fatto avvenne appunto in quell'anno.[1] La sua dimora sulla laguna dovè esser piuttosto lunga; perchè nel *Trattato* appare una profonda conoscenza dei metodi costruttivi usati a Venezia, e sappiamo che in seguito egli non si recò in questa città che nel 1458, ma solo per pochi giorni.

Durante la sua permanenza nella regione veneta l'Averlino eseguì una croce processionale d'argento, per la cattedrale di Bassano.

« Il 15 aprile 1449 » scrive il Gerola, cui spetta il merito dell'importante scoperta,[2] « il Consiglio Comunale di Bassano procedeva alla nomina di sei membri, incaricati, fra altre incombenze riguardanti l'arcipretado della città, di provvedere altresì una nuova croce d'argento per la cattedrale ».[3]

Nello stesso anno 1449 la croce era già riposta nel tesoro della cattedrale di Santa Maria in Colle, poichè porta la data di quell'anno insieme con la segnatura dell'Averlino; negli inventarii del 1508, 1510 e 1550, figura sempre tra gli oggetti del tesoro, dove tuttora si conserva. Non possiamo dire se la croce fu dall'Aver-

[1] Parlando di pietre preziose rinvenute negli scavi della Sforzinda, l'Averlino scrive: « *Queste erano tante che quelle della sacrestia di San Marco di Venezia sariano parute poche, più che non parve acquello di Candia che tutte a mio tempo le rubone* ». OETTINGEN, *Tractat*, pag. 436 (in tedesco). Il furto operato dal candiotto Stamati nel 1449 è narrato con particolari in ONGANIA, *La basilica di San Marco. Il tesoro*, II, pag. 10.

[2] GIUSEPPE GEROLA, *Una croce processionale del Filarete a Bassano*, ne *L'Arte*, 1906, pag. 292-296.

[3] GEROLA, pag. 292. Il documento dell'archivio comunale suona così: « *Ulterius omnes suprascripti etiam habeant libertatem procurandi, solicitandi et negociandi circa confectionem, magisterium, argenteatum seu aureatum crucis infrascripti archipresbiteratus...; et quicquid per eos vel maiorem partem eorum factum, perquiritum, procuratum et negotiatum, firmum sit et validum, tam circa negocium... confectionis sive magisterii crucis, quam, etc.* ».

lino appositamente eseguita per Bassano, o se egli la tenesse già pronta per qualche vendita occasionale, ci pare inammissibile poi una terza ipotesi, che i consiglieri delegati acquistassero la croce di seconda mano, poichè essa porta la data del 1449, dello stesso anno cioè in cui fu dato incarico di procurarla. La croce a lamine d'argento applicate sopra un'anima di legno, è alta m. 0.49, e larga 0.37; il fondo è inciso a bulino, alle quattro estremità e nell'incrocio ci sono figure staccate ad alto rilievo; il rivestimento della costa è ornato da una serie di ovuli con ai lati rosette formate di puntini.

Nella faccia anteriore, (fig. 95) nell'incrocio, è la figura in metallo pieno di Cristo crocifisso, col capo reclinato sulla spalla, coi lombi cinti da un drappo, lunghi capelli spioventi sulle spalle, corta barba a due punte. Al disopra si vede il busto della Madonna tutta avvolta nel manto, con le mani congiunte e le dite intrecciate in atto di dolore; a destra il busto di Giovanni, pure con le mani strette disperatamente e il capo reclinato, a sinistra la Maddalena che tiene in mano un vasetto di profumi; in basso l'angelo simbolo di Matteo Evangelista, privo ora di ali, e con una cartella svolta in mano. Sui fondi sono incise a punta figure ed ornamenti: nel campo centrale, dietro la testa di Cristo, il sole, la luna e le stelle; ai piedi il teschio consueto; nel fondo su cui si stende il corpo sono disegnate volute con rose nel centro, come quelle del fregio della porta di San Pietro. Nel campo al disopra del Cristo è incisa una figura del Salvatore seduto in trono, il quale benedice con la destra, e con la sinistra sostiene sul ginocchio un libro aperto sulle cui pagine si legge l'iscrizione EGO SVM A · Ω. L'artista ha quì riprodotta la grande figura del Salvatore collocata nello sportello di sinistra della porta di San Pietro, in modo assolutamente identico.

Nel lato posteriore (fig. 96) è posta nel centro una figura della Madonna seduta, con tunica cinta e pallio che le copre il capo; ella tiene nella sinistra una melagrana, e con la destra sorregge il Bambino che interamente nudo siede sulle sue ginocchia, e tiene nelle manine un uccelletto: al collo porta un piccolo medaglione. All'estremità destra è posto il simbolo di Luca Evangelista, a sinistra quello di Marco, in basso quello di Giovanni; in alto il pellicano simbolico che nutre col proprio sangue i suoi nati. Sui fondi sono incisi a bulino, al disopra della Madonna l'arcangelo Gabriele in tunica e manto, con una palma nella destra e la sinistra benedicente; e ai due lati i busti di San Pietro e San Paolo, tra volute di acanto. Nello spazio al disotto della Madonna è scritta la seguente epigrafe sormontata da un cherubino:

OPVS ANTONII
QVI ROME B
ASILICE SANCTI
PETRI PORTAS
EREAS FECIT
EVGENIO IIII
PONTIFICI
HCO (= *hoc*) FACTVM
SVB ANNO
DOMINI
M.CCCC.XLVIIII

Fig. 95 — Bassano Veneto, Cattedrale. Averlino: Croce processionale d'argento

Fig. 96 — Bassano Veneto, Cattedrale (Averlino). Croce processionale d'argento

Il pomo della croce con gli stemmi della città di Bassano, è opera del XVII secolo, sostituito nel 1622 al grande pomo sferico antico che si vede nella riproduzione della croce nel quadro di Iacopo da Ponte, rappresentante il battesimo di Lucilla, nel Museo civico di Bassano.[1] A piedi del fusto leggesi l'iscrizione: RESTAVRATA ANNO DNI M.D.C.XXII.

Per quanto sia difficile fare il confronto tra opere di grandi dimensioni come le sculture della porta di San Pietro, e questo piccolo oggetto di oreficeria, pure si può dire che nella croce di Bassano le caratteristiche dell'Averlino si riscontrano tutte agevolmente, e quel che più importa, i caratteri che vi si notano corrispondono a quelli delle parti migliori dell'opera romana; così che si confermano le nostre distinzioni tra ciò che nelle porte di bronzo appartiene al maestro e ciò che va assegnato ai suoi aiuti. Le pieghe caratteristiche della figuretta della Madonna son le stesse delle due grandi figure sedenti negli scomparti superiori della porta; nello stesso modo si avvolge il manto attorno all'arcangelo della croce e al San Paolo della porta; similissime sono, viste in profilo, per la loro struttura, le teste di Giovanni e della Maddalena alle teste del fregio, con l'incavo al disopra del naso appena accennato. Ma nella croce di Bassano, l'artista ritornato al suo proprio mestiere di orafo, e alle figure di piccole proporzioni, è più padrone dei suoi mezzi, più spigliato, più sicuro: la Madonna col Bambino formano un gruppo di così squisita fattura quale si ritrova in pochi dettagli delle porte di bronzo; il torso del Cristo è modellato finemente e con esatta conoscenza del nudo. L'amore dell'Averlino per la decorazione, che a San Pietro è talvolta anche eccessivo, appare similmente nella croce d'argento: i nimbi son tutti graffiti (quello della Madonna è di restauro), la pisside della Maddalena è finemente ornata, come pure gli orli delle tuniche e dei manti; i fondi son decorati con incisioni a bulino; l'aquila simbolo di Giovanni è eseguita con cura straordinaria, con le penne segnate una ad una.

Per mezzo di una doratura a fuoco, l'artista ha poi distinto e messo in rilievo le varie parti, lasciando argentei i volti e le mani e tutte le parti nude, e dorando le vesti e i capelli.

L'Averlino appare in questa piccola opera con tutte le sue qualità migliori, più libero e più franco; mentre nelle grandi composizioni si trova un po' a disagio; ma oramai egli non sa più adattarsi all'umile arte dell'orafo e mentre va ramingo in cerca di lavoro, segnando il suo nome sulla croce argentea ricorda orgogliosamente la grande opera delle porte di bronzo: *Opus Antonii qui Rome basilice Sancti Petri portas ereas fecit*... È la memoria di quell'insigne e onorevole monumento da lui compiuto, che consola l'artista nella sua presente miseria.

* * *

Dopo due anni di viaggio nella parte settentrionale d'Italia, durante i quali eseguì forse altri minori lavori, senza però trovare una stabile situazione rispondente alle sue esigenze e ai suoi ideali, troviamo l'Averlino già nel 1451 a Milano, ai lavori del Castello la cui ricostruzione era cominciata l'anno precedente.

---

[1] *L'Arte*, 1906, figura a pag. 295.

Scrive il Vasari che « *fu condotto Antonio a Milano dal duca Francesco Sforza, gonfaloniere allora di Santa Chiesa, per aver egli vedute l'opere sue in Roma* », ignorando lo storico aretino la fuga dell'Averlino dalla città eterna; ma come risulta da una lettera dello stesso artista, fu per raccomandazione di Piero de Medici, che lo Sforza lo accolse così benevolmente.

Il Castello di Porta Giovia, edificato da Galeazzo II nella metà del secolo XIV, e in seguito in varie epoche accresciuto e ricostruito, era stato demolito quasi interamente dalla Repubblica di Sant'Ambrogio costituitasi dopo la morte di Filippo Maria Visconti (13 agosto 1442). Francesco Sforza genero del Visconti, e assoldato dalla Repubblica Ambrosiana, dopo i successi ottenuti contro Venezia, cercava di farsi padrone di Milano, in cui contava anche dei fautori che erano congiurati tra di loro, e strinse la città d'assedio. Il popolo che aveva simpatia per lo Sforza, osteggiato invece dal partito dei ricchi, insorse, e il 25 febbraio 1450 lo acclamò signore di Milano: un mese dopo lo Sforza entrava solennemente nella città accompagnato dalla moglie Bianca Maria.

Il nuovo duca accettando le condizioni imposte dai Milanesi aveva promesso di non ricostruire il castello di porta Giovia; ma subito rientrato in città egli si era reso conto che per mantenere il potere e imporsi al popolo gli era necessaria una fortezza. Non potendo quindi edificarla di sua iniziativa, perchè non poteva subito mancare agli impegni presi, lo Sforza, come scrive il Corio, « impose a li amici e fautori suoi, che modestamente presso de' plebei facessero intendere la voglia sua circa al redificare della fortezza, non perchè niente dubitasse della loro fede, ma solo per ornamento della città e sicurezza contro qualunque nemico che in ogni tempo la volesse molestare ». Malgrado qualche opposizione il duca riuscì ad indurre il popolo ad eleggere una deputazione che stabilì la ricostruzione del Castello. Le cronache non concordano, dice il Beltrami nella sua importante opera sul castello di Milano,[1] intorno al giorno della collocazione della prima pietra, e neanche abbiamo notizie positive sull'architetto che ideò la disposizione generale del nuovo castello. Dai documenti risulta che il duca prepose subito all'opera Giovanni da Milano e Marcaleone da Nogarolo, i quali utilizzando le fondamenta del castello visconteo e le muraglie a scarpa che ancora sussistevano fino alla cordonatura in pietra, e forse anche un po' al di sopra, spinsero così innanzi i lavori che nel dicembre del 1450 già si era compiuta la merlatura del lato verso la campagna. Giovanni da Milano attendeva specialmente ai lavori, e in seguito gli vennero aggiunti altri ingegneri, principale tra i quali Filippo Scozioli di Ancona. Sul principio del 1451 dovè essere aggregato agli altri anche il nostro Antonio Averlino, poichè in una lettera ducale del 26 settembre di quell'anno, è detto di lui « *magistro Antonio da Fiorenza quale è quello, che facea quelli nostri lavoreri del Castello ad Milano* ».[2] Nel 1451 sorsero grandi difficoltà nei lavori a causa della peste, della quale furono vittima molti bale-

[1] Luca Beltrami, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, Hoepli, MDCCCXCIV. Tutti i documenti che riguardano l'Averlino riportati dal Beltrami sono stati da noi diligentemente collazionati.

[2] Il Beltrami che pure pubblica questo documento con la data esatta, scrive poi che l'Averlino appare ai lavori del castello solo nel 1452. Non v'ha dubbio che la lettera sia del 1451 perchè non solo porta questa data ma è inserita nel registro delle missive ducali di quell'anno.

strieri del castello e anche il Nogarolo e Giovanni. L'Averlino per sfuggire al pericolo scrisse al duca, raccomandandogli di aiutarlo perchè potesse mettersi al sicuro, e infatti lo Sforza, che pare avesse già molto a caro l'artista fiorentino, scriveva subito ai *magistri intratarum.*

Regulatori et magistris Intratarum.

Vedereti quello ne scrive magistro Antonio da Fiorenza pinctore[1] quale è quello che facea quelli nostri lavoreri, del Castello ad Milano, per la jnclusa. Per tanto a ciò el se possa partire da Milano et redursi in qualche loco sano, volimo provedati che l'habia qualche denaro, cioè XII fina in quindeci ducati, ma fati sia expedito presto, remossa ogni cagione, et in questo non sia fallo.

Laude XXVI septembris 1451.

F. S. V. manu propria subscripsi. Cichus.[2]

Essendo malati due degli architetti, il Nogarolo e Giovanni da Milano, e assente l'Averlino, i lavori del castello, per tutto l'autunno non dovettero procedere molto innanzi. Nel dicembre Giovanni soccombeva al male, mentre l'Averlino, ritornato a Milano, riceveva l'incarico di disegnare due torri del castello e il battiponte, e ne ideava i modelli, i cui disegni spediva pure a Pietro de' Medici suo protettore, accompagnandoli con una lettera in cui si mostra molto lusingato della buona accoglienza che trovava presso il duca, il quale oltre ad affidargli una parte così importante nei lavori del castello, pensava già di nominarlo capomaestro nel duomo. Ecco la lettera:

Spettabili et egregio viro Domino Petro Cosme de Medicis maiori meo singularissimo.

Honorande et maior mi etc.

Non per altro me accade lo iscrivere se non perchè Antonio è stato qui, e quale vi farà la me schusa del disegno. Io glelo dato cosi come istà, ma ve lo farò per certo tucto nel modo che arà a essere l'una torre ellatra. Pure i' quello vederete la forma del battiponte dinanzi; e ògli dati 4 pezi di que' vetri che sapete, perchè disse vi voleva portare qualcosa. Io non n'avevo altro: non dico più. Io sono vostro i' ciò che so e posso, comandatemi in ciò che vedete che possa fare etc. Io o isperanza di qua mediante la gratia dio di farvi honore a voi e a me dico a voi perchè voi e per vostra ricomandatione il signore mi mostra assai amore. Avisandovi chellui vuole che sia capomaestro nel duomo ben è vero che perchè sono forestieri loro ci fano ripulsa, credo pure faranno la voluntà del Signore etc. Bene valete et vester sum.

Ex mediolano, D. 20 dicembris 1451. Antonius ischultor.[3]

L'Averlino era dunque incaricato dei lavori della fronte del castello verso la città, cioè di fornire il disegno di due torri[4] e del battiponte; e la ragione per cui si

[1] Il segretario del duca non conosceva ancora bene l'artista che trovavasi a Milano da poco tempo, quindi lo chiama erroneamente *pinctore.*

[2] Milano. Archivio di Stato, Registro Missive ducali, n. 5, fol. 193; BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 107, n. 2.

[3] Firenze. Archivio di Stato, Carteggio privato dei Medici. Filza XVII, fol. 99. Pubblicata nel giornale *Il Buonarroti*, Roma, 1869, pag. 82, e in facsimile, con trascrizione, da C. PINI, *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876, vol. I, pag 37. La lettera è sfuggita al Beltrami.

[4] Quale fosse la seconda torre non sappiamo; forse era la torre grande o centrale di cui esistevano ancora avanzi, e che l'Averlino avrà avuto incarico di restaurare, o anche può aver chiamato due torri le due parti sovrapposte della torre d'ingresso.

ricorreva proprio a lui per questo, è data molto giustamente dal Beltrami. « Questa fronte, scrive il Beltrami, doveva essere costituita da una robusta cortina, dello spessore di braccia 6, e lunga circa br. 260, racchiusa tra due alte e massicce torri rotonde in pietra; nel mezzo della cortina doveva aprirsi la porta principale d'accesso al Castello e su questa porta innalzarsi la torre di difesa dell'ingresso. Ora lo Sforza non poteva a meno di ricordare come, pochi mesi prima, fosse riuscito a ricondurre i Milanesi alla idea di rialzare il Castello, presentando questo sotto il doppio aspetto di difesa contro i nemici esterni e di ornamento della città. E poichè il proposito di piantare proprio agli angoli della fronte verso città due alte torri solidamente rivestite di pietra, non era il modo più opportuno per far passare il Castello, come una difesa contro gli assalti dall'esterno, così il Duca sentiva la necessità di non trascurare l'altro argomento del decoro della città; egli quindi si preoccupò in particolar modo della ornamentazione di quella fronte del Castello che si presentava ai cittadini, confidando che l'arte tanto valesse, da attenuare le apprensioni che, nell'animo dei nuovi suoi sudditi, potesse suscitare la imponente massa fortilizia ch'egli andava innalzando ». [1]

All'Averlino, più noto fino ad allora come scultore, che come architetto, [2] ben si conveniva dunque un tale lavoro pel quale il duca gli aveva lasciato piena libertà, come si ricava da una lettera di un anno posteriore, che in seguito riporteremo, in cui l'artista scrive rivolgendosi allo Sforza: « *E poi la sua S. sa ben mi comise a me che facessi ordine e gli adornamenti di questa secondo me paresse istesse ben* ».

Dopo la morte di Giovanni da Milano, il duca aveva chiamato al castello un altro ingegnere, Iacopo da Cortona; insieme lavoravano dunque costui, l'Averlino, e Filippo d'Ancona. Probabilmente le attribuzioni di ciascuno non erano ben delimitate, in modo che facilmente sorgevano questioni, così che il maggior numero di maestri, invece di affrettare i lavori, qualche volta li ritardava.

L'Averlino si occupava specialmente, come abbiam detto, della parte ornamentale, ma anche così non mancavano ragioni per venire in contrasto con i maestri costruttori. Antonio stesso aveva forse eseguito alcune ornamentazioni di terracotta collocate nella muraglia sotto alla cordonatura di pietra o redondone, ma pare che non facessero buona prova, e che a causa delle intemperie fossero danneggiate; tuttavia malgrado questo insuccesso egli pensava di decorare la torre con ghirlande di terra cotta, con teste di bovi e colonnette intagliate, reminiscenze del fregio romano di Castel Sant'Angelo, che, come vedemmo, l'Averlino riprodusse pure sulla porta romana nel martirio di San Pietro.

Costruendosi la torre centrale, l'Averlino aveva fatto riservare nella murata sopra lo sfondo in cui doveva collocarsi lo stemma ducale, uno spazio per adattarvi quel fregio, ma incontrava difficoltà da parte di Iacopo da Cortona, che dovendo per questo ritardare la costruzione, scriveva al duca:

Ill. p. et excellentissime domine domine mei singularissime: per Bartolameo da cremona avrà la I. s. v. che per tuta la septimana pasata havaremo fornita la tore de nanze,

[1] Beltrami, *Il Castello*, pag. 108.

[2] Abbiamo visto, come nella lettera a Pietro de' Medici, si firma *ischultor*, mentre un anno dopo in una lettera al duca Sforza, del 4 ottobre 1452 (cfr. pag. 169) si firma *architectus*.

in modo che lo ponte se poreve levare e così per la presente avixo la I. s. v. che havemo facto reservato che Magistro Antonio da fiorentia ha facto restare in dreto di corsi de la faza denanze, sopra el ducale, tanto quanto è la largeza de la tore che vene a essere tre braza de alteza e brazo uno in groseza. In lo quale relasso dixe gli vole metere certi Lavori de teste de boi e altri Lavori in guisa de una grilanda, li quali Lavori son de tera cota ordinati con colonete de prede cote [1] intaliate, le quale cose o informatione da Magistro pedro inginerio et ad altri magistri che questo lavore non sarà durabile per le fredure grande et altri mali tempi, et che ne seguarà come he facto de li altri che erano soto el redondono, e sarano duna grandissima spexa: e per che le dicte teste et Lavore non son anchora principiate, la I. S. V. po delibera se la dicta Fazada se de finire integra senza lavore de queste teste, o vero aspettare che le dicte teste et esso lavore sia fornito, el quale Lavore Magro Antonio lo fara fare a corte e non vogliando la I. S. V. metere le dicte teste, in uno di forniremo quelo relasso che havemo lassato, e parirà una bella murata e forte, Marcholeone ne informara la I. S. V. de queste teste e de quili Lavoreri. Ecc.

Ex castro portae Iovis Mediolani die XXVIIII maj 1452.

Servus Jacobus de Cortona. [2]

Osserva a ragione il Beltrami, [3] che l'obbiezione sollevata contro il progettato lavoro in terracotta era alquanto artificiosa, poichè a Milano quel genere decorativo era allora, ed è stato in epoche posteriori usitatissimo; piuttosto l'opposizione che l'Averlino incontrava, devesi attribuire ai ritardi che egli faceva subire alla fabbrica, ed anche alla poca simpatia che gli altri maestri avevano per un forestiero; di che il nostro artista già si duole, come abbiamo veduto, fin dal 1451 nella lettera a Pietro de' Medici. L'Averlino anzi, col progettare quella decorazione di terracotta cercava di adattarsi agli usi milanesi, benchè i suoi principî artistici fossero contrarii a quella «*praticuccia*» di usare tal genere di ornamentazione Non solo in questo ma in tutti i suoi lavori il maestro fiorentino era ostacolato in ogni modo; ed era ridotto al punto di vedersi negare le pietre e i marmi necessarii, tanto da esser costretto a scrivere al duca. Una lettera dello Sforza a Filippo d'Ancona in cui dà ordine che si dia all'Averlino quanto gli bisognava, ci mostra bene la condizione in cui si trovava l'artista:

Filippo de Anchona.

Mag° Antonio quale attende li ad dicti lavorerij de quello nostro Castello de porta Zobia, ne scrivi che li mancha certi marmi et altre pretie per fornire alchuni lavoreri principiati et per principiarne alchuni altri sonno da fare como da luy intenderay: pertanto volimo che al dicto Mag° Antonio daghi quelli marmi et prede gli bisognano per dicti lavorerij, aciò che gli possa fornire.

Ex castris apud Sabianum die XXVII julij 1452.

marc. Ci. [4]

[1] Beltrami, pag. 109, legge, *teracota*.

[2] Parigi, Bibl. Nationale, Ms. Italien 1586, foglio 123. Pubblicato inesattamente dal Beltrami, *Il Castello*, pag. 110.

[3] Beltrami, *Il Castello*, pag. 109.

[4] Milano, Archivio di Stato. Reg. lettere ducali, 129 A, fol. 214 v. Beltrami, *Il Castello*, pagina 111.

Quanto alla questione della decorazione in terracotta, non sappiamo che cosa il duca risolvesse di fare: abbiamo lettere ducali del 1, 5, e 18 Agosto, in cui non se ne fa menzione. Ai 23 d'Agosto il duca scrive a Filippo d'Ancona chiedendo notizie intorno alla torre d'ingresso:

Filippo de Anchona.

Havemo ricevuto le toe littere ed inteso quanto tu ne scrivi del muro Castellano facto fin al redondone verso porta cumana, et cossì che speri in fra quindici giorni de lavoro se finirà quello che è verso porta vercellina: siando certissimi che gli habii usata bona diligentia et sollicitudine, te ne comendiamo confortandote a fare lavorare forte similiter per lavenire. Quanto alla parte da fare lavorare alla Torre verso la cita, volimo che tu ne avvisi quante braza è alta dicta torre dal redondone in suso et poi te avisaremo quante braza vorimo sia levata et etiam te avisaremo delli bechadelli, [1] ma però volimo che tu ne avvisi de l'alteza dessa Torre. Ecc.

Ex castris apud Quinzanum XXIII aug° 1452. [2]

Filippo rispose dando le notizie desiderate, e il duca « dopo d'esser rimasto alquanto titubante sul modo di terminare la torre, pressato dalle sollecitudini dello Scozioli (Filippo d'Ancona) che gli domandava *quello se ha ad fare alla torre* », [3] scrisse ordinando di fare una vôlta, e i beccadelli:

Filippo de Anchona.

Ora sono più dì passati che ricevessimo le toe littere per le quali tu richiede essere chiarito quanto volimo se facia circha la torre del nostro Castello di Milano verso la Città, la quale torre segondo tu ne scrivi è alta XXII braza, adequale al coretore del muro castellano, alche havimo induciato fino mo la risposta perche stasevamo in dubio se facessimo una volta in alto o pur un sollaro. Et finalmente havimo deliberato fare la volta. Faray adoncha anchora alzare el muro della dicta torre octo o nove braza, et sopra esso faray fare una volta, quale andarà alta, volendola fare bona et forte, nove braza et poy la faray atechiare. Volimo etiandio che tu faci fare li bechadelli a dicta torre, si che fa apparecchiare le cose necessarie e fa lavorare forte.

Ex castris apud Quinzanum XIIII sept. 1452. [4]

Filippo d'Ancona risponde in data 19 settembre, che quanto alla torre « *se seguitarà in fare la volta bona et forte in quela alteza e groseza et cum li bechadeli come scrive la S. V. e non se ne perdera tempo nissuno: mando però due designati, li quali ha fato Mag° Petro Cernusgio: la S. V. poterà vedere sella vole se faza altro* ». [5]

Come si vede, Filippo d'Ancona non nomina affatto in questa sua lettera l'Averlino; i disegni ch'egli invia al duca sono opera di Pietro Cernusgio, mentre

[1] Il termine *beccatello* ricorre di continuo in questi documenti milanesi; parrà strano perciò che nel Trattato (OETTINGEN, pag 285), l'Averlino scriva: « *qui a Milano si chiamano mensole* ».

[2] Milano, Archivio di Stato. BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 111.

[3] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 112.

[4] Milano, Archivio di Stato; Reg. lettere ducali. BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 112.

[5] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 113.

il nostro artista rimaneva del tutto in disparte. Ma non pare che Antonio si rassegnasse facilmente a tale situazione, e a proposito della costruzione dei beccatelli della torre, ecco sorgere di nuovo una vivace questione tra lui e gli altri architetti. L'Averlino, che si occupava specialmente della parte decorativa nella costruzione della torre, voleva che i beccatelli fossero di marmo e riccamente ornati;

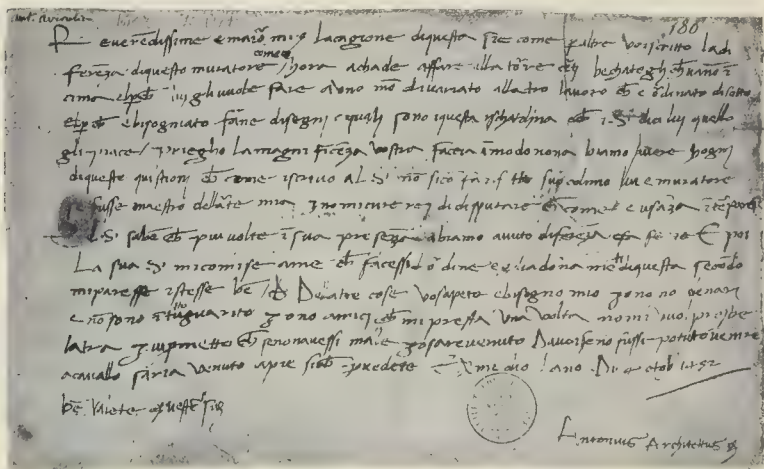



Fig. 97 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Lettera dell'Averlino (4 ottobre 1452).

mentre gli altri, al solito, preferivano un lavoro più semplice e rapido. Il 4 ottobre, Iacopo da Cortona scriveva allo Sforza:

Ill. P. et Excellentissime dne, domine mei singularissime:

Con ognia debita et subiecta reccomendatione avixo la I. S. V. como al presente fazo lavorare su la tore denanze, e per che li Ingenirij de la I. S. V. son differenti e non se pono acordare in lo facto deli becchadeli che vano su la dicta tore como la I. S. V. ha scripto, prego la I. S. V. me voglia avixare de zo che o a fare per che essi bechadeli vano a lavore presto: magistro pedro de Cirnuschulo manda qui introcluxo duy designi per che la I. S. V. veda se la vole che gli faza per altra forma cha quili che son a la rocha del Castello: fazando in la forma de la rocha se fara presto e con poca spexa, e vogliando fare per altra forma gli andara grandissima spexa e uno magistro non potereve fare uno bechadelo in sey di, e ne sareve bisogno lasare de murare la dicta tore per che li bechadeli non sarevero facti in tempo et ulterius gli sareve perichulo in tirarli su la tore non se spezaseno et per remuovere tute queste diferentie piaza a la I. S. V. per sua humanità avixarme quello che o afare aciò che se faza diligentemente e con bono modo li lavorerij de la I. S. V. e che ognia persona stia in pace. El redondone e tuto misso di torno ale muralie per che la I. S. V. sia informata cola quale sempre me recomando.

Ex castro porte Iovis Mediolani die IIII octubris 1452.[1]

[1] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Castello di Porta Giovia. Pubblicato non per intero dal Beltrami, *Il Castello*, pag. 113.

L'Averlino da parte sua, vedendosi contrariato nella sua idea di fare i beccatelli di marmo con ornamenti, si rivolgeva al segretario del duca, con una lettera del 4 ottobre 1452 (fig. 97); dalla quale appare bene la triste condizione in cui si trovava il nostro artista, mancante di mezzi, senza amici che lo potessero aiutare, e per giunta uscito allora da una malattia di cui ancora non era guarito interamente, e ostacolato nei suoi lavori dagli altri ingegneri. L'Averlino che a Roma aveva goduto di una posizione così importante, e che aveva coscienza del suo valore, non poteva sopportare di vedersi fare opposizione da quel Pietro da Cirnuscho ch'egli chiamava sdegnosamente *muratore,* e mandava a Cicco Simonetta, segretario dello Sforza, due disegni dei beccatelli pregandolo di mostrarli al duca, perchè dicesse quale preferiva.

Reverendissime e maior mi. La cagione di questa sie come per altre voi scritto la diferenza di questo muratore come ce hora achade affare alla torre certi bechategli che vanno in cima el perchè luj gli vuole fare a uno modo divariato al altro lavoro che e ordenato disotto. El perche e bisogniato farne disegni i quali sono in questa ischatolina e che il Sig.re dica luj quello gli piace; priegho la magnificenza vostra faccia in modo non abiamo avere hogni di queste quistioni che, come iscrivo al Sig.re non si confa il fatto suo col mio: luj e muratore, se fusse maestro dell'arte mia io non mi curerej di disputare che, come e usanza interporre al Sig.re, sa ben che più volte in sua presenza abiamo avuto diferenza fra se. E poi la sua S. sa ben mi comise a me che facessi ordine e gli odornamenti di questa secondo me paresse istesse ben. Dell'altre cose voi sapete e bisogno mio; io non o denari e non sono in tutto guarito, jo non o amici, chi mi presta una volta no mi vuol prestare l'altra. Io vi prometto che se non avessi male jo sarei venuto da voi, se non fussi potuto vennire a cavallo, saria venuto a pie, si che provedete. Ex Mediolano di 4 otobre 1452.

Ben valete et vester sum

Antonius Architettus s.[1]

È importantissimo a proposito di queste divergenze, un passo del *Trattato di architettura,* in cui l'Averlino, parlando dei muratori che voglion farla da architetti, si vendicava ancora dieci anni dopo dei suoi antichi oppositori: « *Ma lasciamo stare, per al presente dire di queste chiese moderne loro mancamenti huniversale, i quali sono proceduti quasi da una oppinione huniversale di chi sa fare alcuna cosa che appartenga a questo exercitio d'edificare et a ogniuno gli pare essere buono architecto. Et per questo è più maestri di questa arte che di niuna altra, ma meno se ne truova buoni che dell'altre et massime di questi;* [*che*] *come sanno mettere una pietra in calcina et imbrattarla di malta, pare loro essere optimi maestri d'architettura. Et se risuscitasse Archimede, o Dedalo che fece il laberinto, pare a loro essere più degni. Et quello che fanno, se pure alcuna cosa fanno, è più per una loro pratica che per scienza di disegnio o di lettere o di misure che abbino. A ciò che si possino avedersi degli errori et anche dalloro guardarsi, leggendo questo vedranno li falli che commettono et fanno comettere a chi di loro si fida. Aviene questo, come ò detto, perchè non ne intendono nè misure, nè proportioni delle cose che s'appartenghono allo hedificare; et così*

[1] Parigi, Bibliothèque Nationale. Ms. Italien, 1586, fol. 180. Pubblicato con lacune dal Beltrami, *Il Castello,* pag. 114. Qui per la prima volta l'Averlino si firma *architectus.*

errando stimano non si possa fare meglio; et ignorantemente et ciecamente si confidano, e come fanno quando molti ciechi sono guidati da uno che sia ciecho, poi si ritruovano tutti nella fossa per la mala guida. Et se uno che intendesse, dicesse loro alcuna cosa, pare a loro tanto di sapere, che più presto vorranno fare a loro modo che stia male, che non faranno a senno di quello che dirà a loro il vero ». [1]

Il duca accolse pienamente e con sollecitudine i desiderii dell'Averlino, e il 14 ottobre fece scrivere una lettera a Iacopo da Cortona, ordinando che i beccatelli fossero fatti « *in la più bella forma possibile* » e inviandogli come modello i disegni che l'Averlino stesso aveva rimessi a Cicco Simonetta.

Nello stesso giorno scrisse anche al nostro artista una lettera piena di elogi e di incoraggiamenti, accludendogli altra lettera da consegnarsi allo Scozioli e a Iacopo nella quale ordinava si lasciasse piena libertà d'azione all'Averlino.

Ecco la prima lettera:

Prudenti viro Iacobo de Cortona familiari nostro dilecto.

Respondendo a quanto tu ne scrive circha el facto delli bechadelli da essere facti alla torre della porta denante a quello nostro Castello, et havendo veduto duy designi de dicti bechadelli quali ne hai mandati, a nuy pare, considerato che sonno in vista et che tale notabile opera non se debbe denegare per cossi picola cosa, gli debi far far in la più bella forma la quale te mandiamo alligata alla presente etiam dato che gli vada più spesa. [2]

La lettera diretta all'Averlino, dalla quale appare la grande stima e la fiducia che il duca riponeva in lui, suona così:

Provido Inginiario nostro dilecto M^ro^ Ant° sculptori de Florencia. [3]

Havemo recevuto la toa littera et inteso quello ne scrivi circha lo facto deli lavorerij et cose che tu hai principiato de fare per lo Castello nostro de porta zobbia, del tutto restiamo avisati et te dicemo che nostra intencion et voluntate e perche quella opera et lavorerio hay principiato de fare, volimo la debij fornire del tuo modo; rendendone certi che tu non te metteray ad fare cosa se non Laudabile bella, honorevole et utile et colaudata da ogniuno. Et cossi te caricamo vogli sforzarte fare cum effecto per honore tuo. Et non volimo che Ma^gro^ Petro da Cernuschio ne altra persona te jmpedischa l'opera toa. Et cossi per laligata ne scrivemo ad Filippo dancona et ad Iacomo da Cortona la quale gli poray dare. Recordandote vogli cum ogni sollicitudine et diligentia far presto quello hay ad fare.

Zaninus.

Ecco la lettera allegata:

Nobilibus viris filippo de scotiolis de anchona commissario laboreriorum castri nostri portae Iovis, et Iac° de cortonio offitiali super listis dicti Laborerij, dilectis nostris.

Per quanto siamo informati nuy intendemo che Mag^ro^ petro da Cernuschio vole impazare et impedire el lavoro che ha principiato M^ro^ Ant° da Fiorenza nostro Ingegnero, della

[1] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 51

[2] Milano, Archivio di Stato, Registro lettere ducali, 129 A, fol. 337 v.; BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 115. La lettera non porta data, ma trovandosi nel registro tra altre due del 14 ottobre, certamente devesi assegnare a tal giorno, non al 13 come scrive il Beltrami

[3] È notevolissimo il fatto che il duca chiama l'Averlino contemporaneamente *inginiario* e *sculptore*.

qual cosa molto se maravigliamo, pertanto ve avisamo et cossì è nostra intencion che lo Lavorerio che ha principiato a fare dicto M^{ro} Ant.° volimo che luy lo fornischa, et che ne M^{ro} Petro ne altra persona gli daghi impazo alchuno et cossi sollicitati dicto Mag^{ro} antonio, che gli vada dreto al dicto Lavoro cum sollecitudine et che sia fornito presto. Recordando pero al dicto $Ma.^{ro}$ Ant.° voglia fare tale opera che sia tenuta bella et utile et laudabile da ogni persona.

Ex castris apud Leccum XIIII oct. 1452.

Zaninus.[1]

La questione era così definitivamente risolta in favore dell'Averlino, il quale si rimise al lavoro libero da ogni impedimento, spingendo innanzi anche la costruzione del battiponte della quale era stato incaricato fin dal 1451, come risulta dalla lettera da noi riportata, diretta a Piero de' Medici. Questo ci viene appreso da una lettera di Jacopo da Cortona al duca, in data 24 ottobre, nella quale si contiene anche la notizia che maestro Pietro Cernusco «*ha fatto principiare de far lavorare le prede de sarizio per li becadeli*» ciò che è in contradizione con le istruzioni del duca che voleva che tale opera fosse eseguita dall'Averlino.

$Ill.^{m}$ p. et excellentissime domine, domine mei singularissime. Avixo la I. S. V. como io ordinato per lo melio che a la tore denanze gli lauora continuo magistri octo da muro con quili lavoranti son a suficentia, el resto de li magistri et lavorenti gli o misi a la fazada verso sancto spirito, e così farò sequitare con ognia bona diligentia me sara posibili. Magistro pedro a facto principiare de far lauorare le prede de sarizo per li Bechadeli in modo che sara una bella et magnifica opera, et magistro Antonio da fiorentia va dreto al suo lauore del Baptiponte per che la fazada de la tore denanze va alta da la cima del ducale per fin alla prima preda del Bechadelo braza quindici, in nela quale fazada aparirà de sopra dal Baptiponte denanze e ocupando el Baptiponte el ducale, questi ingenirii parireve per che la tore fusse più magnifica metere in essa fazada larma de la bona memoria del Signore sforza padre de la I. S. V.; la quale arma è facta magnifica e bella, per modo che piacera a la I. S. V. et metendo la dicta arma vegnarà tanto alta che demostrarà sopra el Baptiponte, per modo che se vedarà per tuto e adornara tuto questo lauorerio e per caxone che io o dicto a li dicti ingenerij che non se vole fare niente senza licentia de la I. S. V. ben che l'arma sia magnifica e bene adornata, prego la I. S. V. se digna avixarne quelo o ad fare acio che imputatione non me venese de la I. S. V. ala quale humilmente sempre me recomando.

Ex Castro portae Jovis Mediolani die XXIIII octobris 1452.

Servus Jacobus de Cortona.[2]

L'arma coll'impresa di Attendolo Sforza (lo scudo con l'angelo e il cane) doveva essere già eseguita poichè Jacopo proponeva di collocarla sulla torre,[3] ed era probabilmente opera dell'Averlino. Come risulta dalla lettera, malgrado i replicati ordini dello Sforza i beccatelli erano lavorati da maestro Pietro Cernusco in pietra di sarizzo, forse secondo il disegno dell'Averlino, il quale però non trovava che la ma-

[1] Parigi, Biblioteca Nazionale, Ms. Italien, 1594, fol. 169v.; BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 115-116.

[2] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano, I; BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 116.

[3] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 117.

teria adoperata corrispondesse bene alla finezza delle decorazioni, e scrisse probabilmente allo Sforza in tal senso; così che il cancelliere ducale Zanino faceva sapere a Jacopo da Cortona, che il duca *« vuole che li bechadeli siano de marmoro »*. [1]

Jacopo risponde il 3 novembre, che *« li ingenirii avevano lavorato i bechadeli da porsi a la tore de denanze con certe arme de Ill. S.ª V.ª e che per tuto soto a essi becadeli hanno ordinato una certa girlanda de sarizo lavorata magnificamente, e ne era facto una parte e presto sareve fornito »*. E inoltre fa sapere al duca, che essendo andato a cercare il marmo in duomo, non ne aveva trovato *« che se afaza per questo lavoro e a fare venire li dicti marmori de montania gli va tempo asai, perchè lo dicto marmoro non è ancora cavato alla montania »*. [2] Ma il duca, forse sollecitato da nuove domande dell'Averlino, insisteva presso Iacopo, il quale tornato in Duomo rispondeva al signore agli 8 novembre: *« non trovamo marmoro che sia bono per fare li bechadeli de la tore denanze e che li dovese farli venire da la montania non se pono havere per fin al mese de mazo* (sic) *perchè li fa bixogno cavarli unde el lavorerio de la torre induxiavene tropo, li ingenirij dicono che sequitando a farli de sarizio sarano una belentissima opera et forte et etiam presta, e si gli farano in li dicti bechadeli de seritio* [3] *li jntali con le insegne denanze e da canto e più magnifici che non sii el disegno che io mando a la I. S. V. »*. [4]

Pare che il duca si lasciasse persuadere da queste ragioni senza insistere, e quindi si finì col fare i beccatelli in semplice sarizzo, contro la volontà dell'Averlino.

I documenti posteriori relativi alla torre non fanno più menzione del nostro artista, il quale probabilmente, vedendo che malgrado il buon volere del duca i suoi disegni non erano bene accolti, lasciò i lavori della torre per occuparsi del battiponte dinanzi.

Ecco le notizie che Jacopo mandava allo Sforza, intorno alla torre:

Ill. p. et excellentissime d. d. mei singularissime.

... Avixo la I. S. V. che in questo di son forniti de metere su la tore denanze li cinteni de la volta de sopra, et Lunedi adi undeci de questo, se comenzara de voltare la dicta volta, per modo che se el tempo non se guasta la farò voltare in dece di de lavore, perchè o facto bona provixione del tuto et maxime de miliaria 75000 de prede forte che vano tra la volta e le spale da canto con la fazada denanze et o ordinato in modo che parirà a la I. S. V. chel sia uno magnifico et bello lavore. La fazada de verso la cita se redura de sopra al redondone con li ordini de li Balchoni due pontade perche al presente siamo a la medieta de la dicta fazada con le dicte due pontade da qui a la festa de la nativitade...

Ex castro porte Iovis mediolani die VIIII decembris 1452.

Servus Iacobus de Cortona. [5]

[1] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 118.

[2] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 118.

[3] Il BELTRAMI, pag. 118, invece di *seritio* ha letto *gitio*, e commenta: « Come si vede da questo passo la fretta spingeva Iacopo da Cortona a proporre di rivestire i beccatelli di sarizzo in gesso, procedimento che, a quell'epoca specialmente, aveva tutto il carattere di un ripiego ».

[4] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano, I; BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 118.

[5] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano I, foglio staccato; BELTRAMI riproduce la prima parte, *Il Castello*, pag. 118-9.

Il 13 dello stesso mese Jacopo scriveva ancora:

Ill. p. et excellentissime domine mei singularissime.

...Avixo la I. S. V. che al presente fo voltare la volta dela tore denanze et ò ordinato per conservatione de le volte e de le muralie de essa tore che magistro pedro facia fare uno teto el quale sarà coperto de asse che per li mali tempi conservarà le dicte muralie et sempre se pora lauorare su la dicta tore. Ulterius magistro pedro ha ordinato li Becchadeli con una grilanda che vene de soto a li bechadeli li quali Bechadeli son magnifici et trionfanti como da pabio comarere la I. S. V. sarà informata. Idcircho, o voluto intendere circha a la provixione de le prede nove per podere lauorare questi quatro mensi a venire et o mandato de fora ale fornace de esse prede uno mio officiale el quale ha tolto in scripto tuta la quantitade de le prede le quale al presente se troveno cote et crude la quale quantitade o mostro a questi Ingenirij. diceno non sarano a suficientia a pena a questo lauore e per provedere che esse prede non mancheno pregi la I. S. V. se digna fa scrivere ala Illustrissima madona che la Ill^ma^ S. sua non faza licentia a persona e questo digo per che son molti monesterij et altre persone che dietim gli fano instantia che la Ill^ma^ S. sua gli conceda gratia et licentia de esse prede e se queste prede andasono in sinistro questo lauorerio ne suportareve grande dano per tanto se digna la I. S. V. provedere ala quale humilmente sempre me recomando. Ex castro porte Iovis Mediolani die XIII decembris 1452.

Servus Iacobus de cortona.[1]

Finalmente ai 20 di dicembre, Filippo d'Ancona informava il duca che *«in queste di è fornita e sara'a la volta de sopra de la torre de la porta denanze»*; e aggiungeva: *«al presente faro lasare la dicta tore de lavorare per fin che li becadeli sarano tuti forniti.*[2]

Nei primi mesi del 1453 non abbiamo alcuna notizia di lavori fatti alla torre, perchè trovandosi il duca a Milano manca la corrispondenza; nel mese di maggio egli ripartì per riprendere le operazioni di guerra, e da allora ricominciano le informazioni.[3] Come i documenti ci fanno supporre, nell'inverno del 1453 l'Averlino lavorò al battiponte e alla porta di marmo, incontrando però sempre le maggiori difficoltà e opposizioni dagli altri ingegneri. Nel giugno il duca mandava Bartolomeo Vistarini a prender notizie del lavoro, e allora l'Averlino inviava allo Sforza una lettera (fig. 98) piena di lamenti in cui esponeva tutta la tristezza della sua situazione e l'intenzione di ritornarsene a Firenze al più presto:

Illustrissimo Signore. Perchè la Ill^ma^ S. V. a mandato Bartolomeo Vistarini a sapere dello lavoro, in quanto alla parte del battiponte jo fo quello posso. La S. Vostra può estimare che con sì poci maestri non si può fare tropo lavoro, e ancora sendomi alle volte tramutati e ancora sendo or mancamento de pietre, e di quelle poche quando ne mando a torre è minacciato e' maestri e detto loro villanie, che pare apunto che questo non sia lavoro della S. V.: chi e' sia non vi vo dire; altro M. Zacomo da Cortona ve dirà luy. Io ci sono malveduto: non vo dire altro, sichè a voi istà il provedere del tucto. Come sa

[1] Milano, Archivio di Stato, Militare, Piazze forti, BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 119, pubblica solo la prima parte.

[2] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 119. Non ci è stato possibile rinvenire l'originale di questo documento.

[3] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 133.

la Signoria Vostra, la porta del marmo è fornita, la quale era più faticosa et più dificele, e a me hocorre per gran bisogno essere per infine a Firenze, come dissi a M. Cicho a pavia; elluy mi disse volerlo dire luy alla S. V., e così mi rimandò; di poi gle no iscritto tre lettere. Credo ve l'abia detto; avisando la S. V. che era venuto per me uno mio nipote, che per ogni modo mi conviene andare. Il lavoro l'ordinerò che saperanno fare senza me.

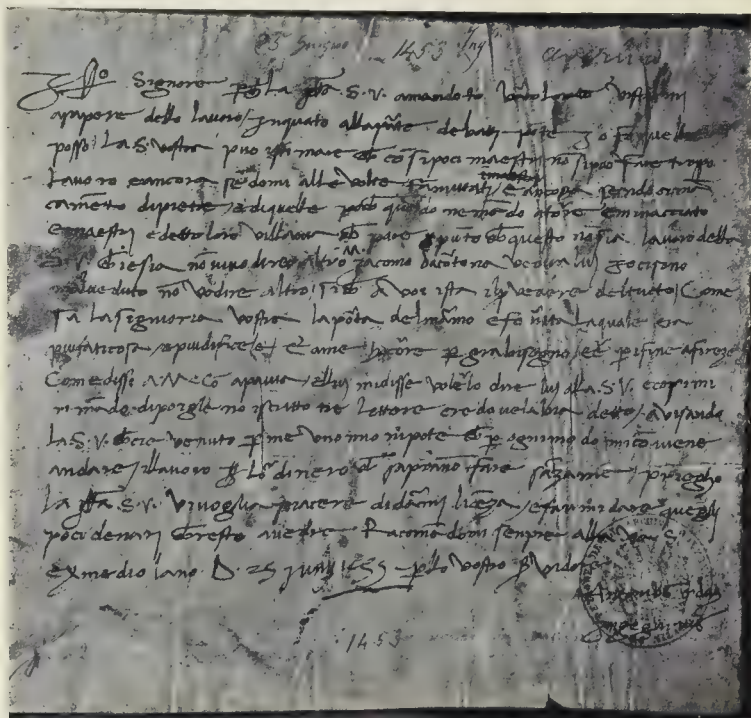



Fig. 98 — Milano, Archivio di Stato. Lettera dell'Averlino al duca Sforza (25 giugno 1453)

Priego la Ill^{ma} S.^{a} V.^{a} li voglia piacere di darmi licenza, e farmi dare quegli poci denari che resto avere. Raccomandomi sempre alla V.^{a} S.^{a}

Ex Mediolanó die 25 Iunij 1453.

Per lo vostro servidore
« Antonius...
Ingegnerius [1]

Alla fine d'agosto l'Averlino aveva compiuto i lavori della porta di marmo e del battiponte, come si ricava dalla lettera che Jacopo da Cortona scriveva al duca ai 25 del mese:

[1] Milano, Archivio di Stato, Ingegneri, Antonio da Firenze; Beltrami, *Il Castello*, pag. 142.

Lunedì a dì 27 del presente comenzaremo a lavorare su la torre denanze per modo chel parira quelo sarà facto: al baptiponte ancora se anderà dreto: in fin al dì presente magistro Antonio a misso in ordine el marmoro de la porta et li saritii del dicto bactiponte.[1]

Quanto alla torre, Giordano da Pesaro scriveva al duca il 12 settembre:

La aviso che secundo la informatione dello inzinero el muro de la torre de la porta denanze per tutto el mese che vene e non inanze sera equalito alla volta, et posto el sarricio a cerco a cerco che farà uno bellissimo vedere. Et questo dice lo inzinero non potere essere fornito si non per tuto dicto mese.[2]

E cinque giorni dopo aggiungeva:

Como per l'altra scrissi, el muro della torre, o vero della porta[3] denanze alla piaza per tutto el mese avenire sera facto equale alla volta de sopra, e posti intorno li sarrizi cum li sui archeti, e conzo in forma non se bagnera piuvendo. Ma più suso per questo anno non si porra tirare el lavoro dessa torre a fornirla insino che ho dicto per lo mese che vene. Intrarono cento vintacinque migliara de prede nove, perchè bisogna chel lavore sia forte.

Datum Mediolani die XVII sept. 1453.[4]

Infine Jacopo da Cortona scriveva al duca il 27 settembre: « *così sempremai se lavora denanze, e al baptiponte per metere suxo la porta quale ha fatto Mag° antonio da Fiorenza.* »[5]

Questo documento è l'ultimo che si riferisce ai lavori dell'Averlino nel Castello di porta Giovia, e dobbiamo credere che in questo tempo l'artista lasciasse di collaborare a quella costruzione. Il Beltrami scrive che « nei documenti, dopo il 1453, l'Averlino riappare una sol volta, nel 1455, solo per ultimare il lavoro della porta e del battiponte », ma non cita però il documento di cui parla, nè ci è stato possibile rinvenirlo.

Infine nel 1463 un *Antonio de Florentia* figura in un elenco dei « *Salariati laboreriorum Castri Mediolani solvendi per Franciscum Pandulfum* »,[6] ma probabilmente si tratta di un residuo di pagamento dovuto all'Averlino per i lavori di molti anni prima, se pure non siamo in presenza di un omonimo. Del resto già dal febbraio 1452, il duca aveva proposto l'Averlino insieme con Giovanni Solari, al capitolo del Duomo di Milano, come architetti, per succedere al defunto Filippo degli Organi, il che indica che l'opera del maestro fiorentino al Castello doveva già essere molto limitata.

Da tutta la serie dei documenti riportati, ci pare si possa concludere che l'Aver-

[1] Beltrami, *Il Castello*, pag. 143. Non abbiamo trovato il documento originale.

[2] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano I; Beltrami, *Il Castello*, pag. 143.

[3] Il Beltrami, pag. 143 legge: *parte*.

[4] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano I; Beltrami, *Il Castello*, pag. 143.

[5] Milano, Archivio di Stato, Piazze forti, Milano I; Beltrami, *Il Castello*, pag. 143.

[6] Casati, *Vicende edilizie del castello di Milano*, doc. XLVIII.

lino non ebbe che una minima parte nella costruzione della torre, e che perciò sia improprio chiamare quest' ultima la *Torre del Filarete.* [1]

L' invio che egli faceva nel 1451 del suo progetto delle due torri a Piero de' Medici, prova che in principio la loro costruzione era affidata a lui. Ma quel progetto fu poi abbandonato, perchè invece di due torri se ne innalzò soltanto una e nella costruzione di questa i documenti dimostrano che il nostro artista non ebbe quasi alcuna parte. Le controversie ch'egli ha di continuo con gli altri architetti si riferiscono sempre alla parte ornamentale, alla cornice di terracotta, ai beccatelli; mentre delle murature, dell'altezza delle pareti, della copertura, infine di tutta la parte statica, trattano sempre gli altri. Se l'Averlino avesse fornito il disegno dell' intera torre avrebbe certo dovuto lui preoccuparsi di tutti questi problemi, e dirigere l'esecuzione di tutte queste parti; al contrario l'opera sua è in contrasto continuo con quella dei costruttori i quali l'accu

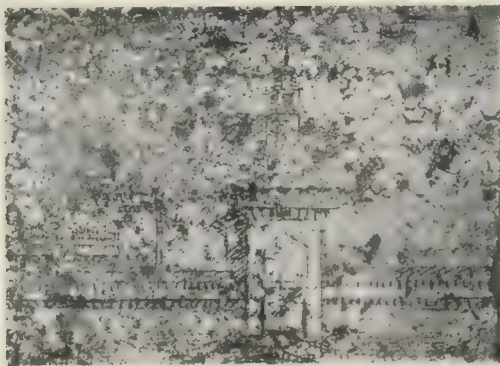



Fig. 99. Chiaravalle Milanese, Abbazia
La torre del Castello di Milano (graffito, secolo XVI)
(Fotografia Montabone)

savano innanzi al duca di far ritardare il lavoro per volervi introdurre quegli elementi ornamentali ch'essi non credevano necessari, e che anzi per la loro fragilità, per la difficoltà di esecuzione e per il dispendio, giudicavano inadatti ad un'opera che in fondo aveva sempre il carattere di difesa militare. Gli oppositori dell'Averlino finiron per trionfare, e dai documenti risulta che nella torre il nostro artista non ebbe ad eseguire che la porta di marmo e il battiponte dinanzi.

Come ideatore della torre l'Averlino avrebbe avuto sugli altri architetti una posizione preminente; invece senza ch'egli sia subordinato, vediamo la sua opera svolgersi in linea parallela, e in campo limitatissimo di fronte alla mole del lavoro. Non dimentichiamo poi che l'Averlino, il quale si vanta di tutti i lavori da lui eseguiti, li descrive particolarmente nel Trattato d'architettura, e coglie ogni occasione per rammentarli, e ne aggiunge perfino il ricordo alla sua firma apposta ad altre opere minori, non

[1] Beltrami, *Il Castello*, pag. 99 e 607.

rammenta mai di aver costruito la torre del castello di Milano che pure era un monumento così importante che sarebbe tornato a grande suo onore.

Il 28 giugno 1521 un fulmine cadde sulla torre che conteneva gran quantità di polveri, distruggendola completamente « *talmente* » scrive un contemporaneo, *che quella torre sino al fondamento fu fracassata et portò prede grandissime sino al mezo della piazza e tutto el castello se squassà* ».

Sulla scorta di antichi dipinti, disegni, graffiti, (fig. 99) Luca Beltrami ha fatto una sapiente ricostruzione della torre distrutta, ma la nostra conclusione che essa non spetta affatto all'Averlino ci dispensa dall'entrare in dettagli sulla sua forma.[1]

Nel lato della torre verso la città eravi una statua di Sant'Ambrogio, come risulta dalle testimonianze di scrittori e cronisti, e da un graffito della villa Pozzobonella ritrovato dal Beltrami;[2] e da un intarsio del duomo di Cremona appare che la scoltura era posta in una nicchia ad arco tondo sormontata da frontone triangolare sotto i beccatelli dei quali interrompeva la linea; occupava insomma giustamente il luogo che ha la moderna statua di Sant'Ambrogio nella ricostruzione del Beltrami, ed era pure di così grandi proporzioni poichè uno scrittore la chiama « *ingens ex marmore imago* ».

Fig. 100 Oleggio Castello (Arona) Villa Dal Pozzo
Averlino: Testa di S. Ambrogio

Un frammento della statua antica è stato trovato dal Beltrami nella villa della Marchesa Dal Pozzo a Oleggio Castello presso Arona. È la testa del santo mitrato e barbato, e dalle sue dimensioni appare che la statua a cui appartenne aveva un'altezza di circa quattro metri; proviene da Milano portatovi « da un imprenditore che sul principio del secolo XIX si era assunto di demolire alcuni avanzi dei baluardi spagnuoli, davanti alla fronte del castello »;[3] il frammento era rimasto forse interrato nei fossati.

Il frammento che qui riproduciamo, (fig. 100),[4] ci pare indubbiamente opera dell'Averlino, secondo crede anche il Beltrami, e messo in rapporto con le sculture della porta di San Pietro ci mostra quella maniera rude che si riscontra nelle grandi figure dei due apostoli; la barba e i capelli a chiocciole ricordano molto la statua bronzea di San Pietro, e certamente di essa si ricordò l'artista, quando disegnava la testa del protettore di Milano, che come l'apostolo vaticano ha un tipo barbarico: la mitra è tutta tempestata di gemme, che all'altezza cui era collocata la statua certamente non

[1] Per la ricostruzione si veda BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 607-618; *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I* (*Inaugurandosi la torre Umberto I, XXIV settembre MCMV*) Milano, tip. Allegretti, 1905.

[2] BELTRAMI, *Il Castello*, figura a pag. 612.

[3] BELTRAMI, *Indagini e documenti*, pag. 56 58. « Il frammento, scrive il Beltrami, rimasto forse interrato nei fossati o impiegato nelle murature, era stato dapprima portato a Cassano Magnano, presso Gallarate, per essere posto nel mezzo della fronte di una villa dall'aspetto di castello, che quell'imprenditore eresse nella prima metà del secolo scorso, per conto dei Marchesi dal Pozzo: più tardi quando la stessa famiglia edificò la villa sulle colline di Oleggio Castello, dominante l'estremo del Lago Maggiore, quel blocco di marmo venne levato per essere murato nell'alto della torre della nuova villa ».

[4] Da fotografia gentilmente favoritaci dal Senatore Beltrami.

potevano vedersi; ma l'Averlino senza tener conto di ciò anche qui si abbandonava ancora al suo gusto per la decorazione, alla sua inclinazione di orafo.

Questo frammento del Sant'Ambrogio per noi resta come il testamento dell'Averlino scultore, poichè se anche come crediamo egli eseguì altre sculture durante la sua dimora a Milano, esse non sono pervenute fino a noi.

* * *

Già nel dicembre dell'anno 1451 nella lettera da noi riportata, diretta a Piero de' Medici, l'Averlino ci fa sapere l'intenzione del duca di nominarlo *capomaestro nel duomo.*[1] Nel febbraio del 1452 lo Sforza in una lettera al vicario e ai magistrati della fabbrica del duomo, raccomanda, o meglio ordina che a successori del defunto maestro Filippino delli Organi, siano assunti Antonio da Firenze e Giovanni Solari « *homini molto pratichi et experti in lo mestero, virtuosi et intendenti in molte et varie cose* ». Queste parole di viva lode che il duca adopera per l'Averlino, il quale da appena un anno era al suo servizio, dimostrano come il fiorentino avesse saputo facilmente acquistarsi le simpatie del signore. Ecco l'importantissima lettera, fino ad oggi inedita:[2]

Vicario provixionum nec non presidentibus et magistratibus fabrice ecclesie maioris mediolani.

Havendo noy desyderio che la venerabile fabrica del domo de questa nostra preclaris sima cita de milano sia dotato de persone virtuose et intendente al bisogno della dicta fabrica et havendo noy intesa la morte del quondam magro filippino delli organi ingignero alla dicta fabrica et retrovandosi alli nostri servicy magro Ant.° da fiorenza et magro zohe da Solera homini molto pratichi et experti in lo mestero virtuosi et intendenti in molte et varie cose habiamo deliberato che li predicti vegnano ad servire et stare in la dicta venerabile fabrica et che possino mostrare et manifestare le soe virtuti et che li dicti magro Ant° et magro Iohe siino in loco del dicto quondam magro filippino . pertanto volimo et ve committimo debiati acceptare dicto magro Ant° et magro Iohe per ingegneri della dicta fabrica et metterlo in lo loco et grado che era esso quondam magro filippino et che del salario et provixione che haveva et percepeva dicto quondam magro filippino vogliamo il debiati partire et darlo fra li dicti magro Antonio et magro Iohe zoe la mitade del dicto salario et provixione per ciaschuno de loro et cossi chelli habiamo tutte quelle comoditate utilitate et honorancie segondo haveva dicto quondam magro filippino et segondo è consueto de havere per li altri soy precessori, non intendendo imperò ne volendo magro fransceschino de canobio sia remosso del suo officio anci volimo staghi in dicto suo officio liberamente et senza alchuno impedimento et che habia il suo solito salario utilitati commoditate et honorancie como ha havuto fino al presente dì, et revocando ogni altra lettera che fosse stata per noi scripta sopra tale casone.

In castrio mediolani XXIIII febr. 1452.

Zaninus. Cichus.[3]

[1] « *Avisandovi chellui vuole che sia capomaestro nel duomo* ».

[2] È sfuggita anche al Malaguzzi che pure ha raccolto con diligenza tutti i documenti relativi ai Solari: F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in *Italienische Forschungen*, vol. I, pag. 66.

[3] Milano, Archivio di Stato, Registro lettere ducali, 129 A, fol. 84 v.

Non pare tuttavia che i deputati della fabbrica si affrettassero ad eseguire la volontà del duca, sebbene così nettamente e chiaramente espressa; solo il sabato 24 giugno 1452 essi deliberarono di sostituire al defunto Filippino degli Organi, Giovanni da Solario, « considerando che nel tempo in cui fu supplente al detto posto di ingegnere pochi e fors'anco nessuno gli possono essere equiparati, assegnandogli lo stipendio di mensili imp. l. 12 ».[1] Dell'Averlino non si fa parola, nè pare che lo stesso Solario fosse subito accolto, a giudicarne dalla seguente epistola ducale:

Dux Mediolani, etc. Dilecti nostri. Ne recordiamo per doe altre lettere nostre haverve scripto et caricato volessivo tore per ingegneri de quella venerabile fabrica magistro Antonio da Fiorenza e maestro Zohanne da Solaro, in lo loco del quondam maestro Filippino degli Organi, et credevamo, ymo tenevamo per certo che vuy li avessivo acceptati et tolti per ingegneri secondo ne aveamo scripto. Mo siamo advisati che per fin qui li havete dato bone parole, ma non li haveti voluti acceptare, de la qual cossa ne siamo alquanto maravegliati, perchè per uno ingegnero noy ve ne damo doi, boni, pratichi et intendentissimi al mistero loro. Nè per havere li dicti doi ingegneri li zonzeti più spexa di uno dinaro de quello salario et provisione dacevati al dito quondam maestro Filippino. Et pertanto ve dicemo et vogliamo, visis praesentibus, debiati acceptare et metere ala possessione del dito offitio li predicti maestro Antonio et maestro Zovane, et exequire quello che per altrè nostre ve havemo scripto senza altra exceptione et replicatione, ac non obstantibus aliquibus ordinibus, reformationibus, constitutionibus et aliis quibuscumque in contrarium disponentibus, quibus in hac parte derogamus expresse.

Datum in castris nostris felicibus apud Trignanum, die 7 julii 1452. Cichus.[2]

Questa volta i deputati accolsero l'ordine del duca e l'Averlino fu assunto come ingegnere della fabbrica. I registri del duomo portano in data del 4 novembre un pagamento a Giovanni da Marliano falegname per il lavoro prestato a fare un modello del tiburio o cupola del tempio, insieme col nostro artista.

« 4 novembre 1452 ».

Iohanni de Marliano magistro a lignamine, pro eius solutione operum sive dierum 5 per ipsum laboratorum cum magistro Antonio de Florentia ingeniario fabricae ad fatiendam formam, prout esse debet seu construi tiborius in ecclesia majori Mediolani — l. 8.[3]

Anche l'Averlino è dunque da aggiungersi a quella schiera numerosa di architetti italiani e stranieri che per un secolo si affaticarono alla difficile impresa. Fin dal 1390 si trattava di innalzare la cupola o tiburio del duomo, e per sostenerne il peso si ingrossarono i quattro piloni della crociera, « ingrossamento che eseguito infatti, non fu ritenuto sufficiente dieci anni dopo dall'architetto Mignot di Parigi, alla solidità dell'immane peso destinato a gravitargli sopra ».[4]

[1] *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministr.*, Milano, Brigola, 1877, vol. II, pag 145.

[2] Nava, *Memorie intorno al duomo di Milano*, Milano, 1854, tomo I, pag. 232; *Annali della fabbrica del duomo*, II, pag. 146.

[3] *Annali della fabbrica del duomo*, Appendici, tomo II, pag. 80. Cfr. Oettingen, *Leben*, nota 37.

[4] F. Malaguzzi-Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo*, Bergamo, 1904, pag. 117.

Nel 1419 i cittadini milanesi fecero sapere ai deputati della fabbrica la loro volontà di veder condotti innanzi i lavori della cupola; ma bisogna, scrive il Boito,[1] scendere al gennaio 1448 per trovare che a Filippino degli Organi è dato incarico di presentare la nota del sarizzo, del legname e delle ferramenta necessarii a costruire il tiburio; nell'aprile dello stesso anno si intonacava e imbiancava una volta « *contigua tiburio fiendo* ».

Il documento riguardante l'Averlino c'informa che alla fine del 1452 il tiburio era ancora *in fieri;* probabilmente fu sotto la direzione del nostro artista che si iniziarono i lavori, ma non si dovè progredire molto; del resto il maestro fiorentino due anni dopo lasciava la fabbrica.

Sappiamo dai documenti che nel 1459 si adoperava un grosso pezzo di marmo *pro fatiendo clavem tiburii,* nel 1468 un tagliapietre si reca alla Gandoglia *causa laborandi et forandi clavem tiburii.* Le vicende successive della costruzione della cupola, a cui parteciparono Giovanni da Graz, Francesco di Giorgio Martini, Luca Fancelli, Leonardo, Bramante, e infine l'Amadeo, son note;[2] al nostro artista spetta il merito di avere prima degli altri fornito un modello, secondo il quale erasi cominciato a fabbricare, poichè sappiamo che l'Amadeo chiamato ai lavori del tiburio disfece prima di tutto la parte già costruita che rovinava.[3]

L'Averlino non fu più fortunato al Duomo che al Castello; poichè appena dopo due anni di lavoro, i deputati che avevano fatto tanta difficoltà ad accettarlo malgrado il volere del duca, lo tolsero dal suo ufficio dichiarando che non avevano bisogno di lui. Nella deliberazione del venerdì 5 luglio 1454 si legge:

> Deliberatum est quod amodo in antea cassari debeat et pro cassato teneatur magister Antonius de Florentia ingegniarius fabricae eo quod de eo fabrica non eget.[4]

Devesi credere che l'artista protestasse contro questa deliberazione; e forse fu per volere del duca protettore che nella riunione dei deputati del martedì 7 gennaio 1455 fu proposto di eleggere di nuovo maestro Antonio ad ingegnere della fabbrica; ma « considerando che detto maestro Antonio è superfluo, perchè la fabbrica ha già un ingegnere sufficiente, fu deliberato di non doversi accettare »[5]

* * *

Francesco Sforza continuava a proteggere il maestro toscano malgrado le opposizioni che questi incontrava a Milano. Dopo che i deputati del duomo l'ebbero cassato il 5 luglio 1454, l'Averlino rimaneva senza lavoro, ma subito nel settembre il duca lo inviava a Cremona.

La città di Cremona, fedele allo Sforza, aveva deliberato di innalzare un arco in onore di lui e della sua moglie Bianca Maria, e comunicò il suo intendimento

---

[1] C. Boito, *Il duomo di Milano,* Milano, 1889, pag. 224-25.

[2] Si vedano le opere di Boito, Nava, Franchetti, Malaguzzi e Beltrami.

[3] Malaguzzi, *G. A. Amadeo,* pag. 150.

[4] *Annali della fabbrica del duomo,* II, pag. 153.

[5] *Annali,* II, pag. 155.

al Signore, il quale approvando naturalmente la « *laudabile delliberatione* » ne prese egli stesso la cura inviando ai cremonesi il suo architetto Antonio da Firenze e raccomandando che lo pagassero bene.

A questo lavoro si riferiscono le due seguenti lettere ducali pubblicate, con qualche inesattezza, dal Corio: [1]

Locumtenenti Cremonensi.

Vene li Magistro Antonio da fiorenza per intenderse con quella Comunità de quello se ha ad fare in quelli lavoreri et vorria qualche denari per poter apparegiare qui le prete et le cose necessarie maxime che como sapete per ogni modo è necessario condurle da quy la. pertanto ne par et ve caricamo et strengemo vogliate provedere che sia spaczato presto. Et gli sia dato fine ad cento ducati de presente ad cio che possa fare quy prouisione de tucte le cose expedienti.

Mediolani die XVI Sept. 1454. Iri.

In simili forma scriptum fuit deputatis et presidentibus civitatis Cremone. Data ut supra. Iri. Cichus. [2]

L'Averlino partì per Cremona una settimana dopo, accompagnato dalla seguente lettera:

Presidentibus Negotiis Cremone,

Habiamo inteso della Laudabile delliberatione havete facta de solare la piacza et de fare un archo con duy statue in honore et memoria de nuy et della nostra precordialissima consorte. Et perche considerando nuy quest'opera non poterse fare senza alchuna Longhecza de tempo et che fra quel tempo che vuy starete ad fare solare la dicta piacza porrà [3] Magistro Antonio presente apportatore nostro Ingegnero della cuy sufficientia nuy se confidiamo comenzare ad fare le dicte statue et ogni altra opera circha zo necessaria, però vogliateli provedere de denari adcioche possa cominzare ad fare la dicta opera. La quale ne rendemo certi che per sua industria e sufficentia farà cosa et opera che sera gloria ad nuy et ad vuy grande honore et quanto più tosto et meglio lo spacciate ne farete cosa ad nuy più grata poy che la cosa sia ad fare Auisandove che li denari che darete ad luy serrando ben dati perche e valenthomo.

Datum Mediolani die XXIII Sept. 1454. Aquilanus.

Cichus. [4]

Queste due lettere sono i soli documenti intorno a quest'opera dell'Averlino, che probabilmente fu cominciata ma non compiuta poichè non si ha notizia alcuna dell'esistenza in Cremona di un arco dedicato a Francesco Sforza e a Bianca Maria. Il Beltrami nota a questo proposito che « nel Museo Civico di Vicenza si conserva una statua, indubbiamente di Francesco Sforza, ed un'altra che si ritiene di Bianca Maria, la cui provenienza originaria può essere da Cremona, essendo state donate a

[1] Ludovico Corio, *Antonio Filarete da Firenze detto Averlino, scultore ed architetto*, nel *Politecnico*, giornale dell'ing. arch. civ. ed industr., anno XXI, 1873, pag. 722 e seg.

[2] Milano, Archivio di Stato, *Missive sforzesche*, Reg. 21, folio 201; Corio, op. cit., pag. 723.

[3] Il Corio, pag. 724, interpreta *per opera* l'abbreviazione *pora*.

[4] Milano, Archivio di Stato, *Missive sforzesche*, Reg. 21, fol. 206 v.; Corio, op. cit., pag. 724.

quel Museo da nobile famiglia, che le aveva acquistate a Venezia, dove appunto furono trasportate, alla caduta di Lodovico il Moro, varie altre memorie sforzesche, fra le quali il noto ducale di Galeazzo Maria, ora al Museo Correr ». [1]

A parte che la provenienza da Cremona non è sufficientemente provata, le due statue non possono in alcun modo attribuirsi all'Averlino, poichè lo stile le dichiara eseguite qualche decina d'anni più tardi del 1454. [2]

Così anche di quest'altra opera dell'Averlino, se pur essa mai fu iniziata, non abbiamo che notizie d'archivio; da notarsi è il particolare importante che l'artista si incaricava di eseguire le statue, ciò che indica che egli non aveva abbandonato del tutto la scultura.

* * *

Per l'anno 1455 manchiamo di notizie intorno all'Averlino. La deliberazione del 7 gennaio 1455 dei deputati del duomo che rifiutano di riammettere l'artista come ingegnere della fabbrica ci prova che egli, tornato da Cremona, si trovava a Milano dove cercava di occuparsi in qualche modo; ma per il resto dell'anno non sappiamo nulla. Merita appena di essere accennato un documento riguardante un *magistro Antonio da Florentia*, che non può in nessun modo riferirsi nell'Averlino.

Si sa che il duca nella solennità del Natale aveva l'abitudine di graziare alcuni condannati; ora in una nota dei detenuti nelle carceri del capitano di giustizia, stesa nel Natale 1454, per la scelta che il duca doveva fare, si legge:

> Imprima Magistro Antonio da Florentia destenuto adi XV de Augusto de lo anno de MCCCC LIIII perchè fo quello che con sassinamento amazzò Pantea fiola de lo spectabile Mesere Francesco Filerfo una cum Ieromino suo marito.
>
> Sopraseduto de voluntà dela Signoria Vostra.

Questo documento fu pubblicato dal Ghinzoni [3] il quale pose la questione se dovesse riferirsi all'Averlino; il Caffi fece subito giustamente notare che altri documenti ci apprendono che l'Averlino nel settembre del 1454 era a Cremona e impediscono assolutamente di identificare il nostro artista col detenuto. [4] Chi sia quest'altro Antonio da Firenze, anch'egli artista perchè è chiamato *magistro*, non sappiamo dire; è da notare che se non si possedesse il *Trattato d'architettura* nel quale l'Averlino dà notizia di tutti i suoi lavori, verrebbe il dubbio ognivolta che ci troviamo innanzi a un Antonio da Firenze nei documenti milanesi se si tratti di lui, o di un suo omonimo.

---

[1] LUCA BELTRAMI, *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del castello di Milano, ricostruita in memoria di Umberto I.* (XXIV settembre MCMV), pag. 58, nota.

[2] Le due statue in marmo bianco, di grandezza del vero, fecero certamente parte di una decorazione essendo scavate nella parte posteriore per essere infisse ad una parete.

[3] *Archivio storico lombardo*, 1878, pag. 360.

[4] *Archivio storico lombardo*, 1878, pag. 551. Si rammenti anche che l'Averlino era legato in amicizia col Filelfo, come appare dalla lettera sopra riportata, pag. 111 e da molti passi del *Trattato*.

CAPITOLO V

AVERLINO A MILANO – L'OSPEDALE MAGGIORE

(1456-1465

Prima già del maggio 1451 Francesco Sforza aveva concepito l'idea di costruire in Milano un grande ospedale che accogliesse i malati divisi prima in tanti ospedali minori;[1] ma solo in quel mese abbiamo delle intenzioni ducali una notizia documentata in due lettere che Nicodemo da Pontremoli rappresentante del duca dirigeva da Roma allo Sforza il 4 maggio nelle quali si annunzia che il pontefice si è molto compiaciuto che «*il duca e la duchessa sieno diventati sì cattolici*». Due giorni dopo Nicodemo scriveva di nuovo al duca che al papa era piaciuta molto l'idea di fabbricare il nuovo ospedale nelle vicinanze del Laghetto.

In Milano c'erano in quel tempo fino a 29 ospedali[2] governati dai monaci, i quali pare non amministrassero troppo bene le rendite destinate a favore de' poveri, facendone invece il proprio vantaggio,[3] cosicchè già nell'anno 1446 l'arcivescovo di Milano Enrico cardinale di San Clemente, con l'appoggio del papa, fece varii capitoli, ordinazioni e riforme, tra le quali stabilì che ventiquattro cavalieri fossero eletti ogni anno per sopraintendere all'amministrazione degli ospedali. I risultati di questa riforma non furono tuttavia molto grandi, perchè la ragione principale del cattivo andamento era la mancanza di un locale adatto; e specialmente in occasione della pestilenza del 1451 si dovè sentire la necessità di costruire un ospedale vasto e ordinato.

Non sappiamo per quali ragioni il progetto del duca non fu subito messo in esecuzione, perchè fu solo il 1° aprile 1456 che lo Sforza donò con atto solenne ai ventiquattro patrizi preposti all'amministrazione degli ospedali un suo palazzo,

[1] Daverio, *Documenti inediti*, II, 78. Ms. nella bibl. di Brera. Si vedano in genere intorno all'Ospedale le opere seguenti di P. Canetta, *Cenni sull'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1885, tip. Sociale; *Cenni storici sugli acquedotti dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1884, Civelli; *Cronologia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1887, Cogliati; *Elenco dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1887, Cogliati.

[2] Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano, 1737, I, 310.

[3] Cfr. Corio, nel *Politecnico*, XXI (1873).

già abitato dal conte Guido Torelli, esistente presso le case di San Nazaro in Brolio, e limitato da un lato dal canale o naviglio; dall'opposto, dalla strada; da un terzo dalla canonica di San Nazaro, e dal quarto dal Brolo o montagna del Brolo.[1] Insieme col palazzo il duca cedeva pure la piazza del Brolo ed alcune case, e Bianca Maria sua moglie aggiungeva alla donazione le vicine costruzioni appartenenti a lei per eredità di Bernabò Visconti; lo Sforza prometteva inoltre il suo appoggio morale, e una contribuzione per le spese della nuova costruzione, autorizzando la demolizione delle case donate.[2]

Nel maggio dello stesso anno, l'incaricato ducale a Roma ottenne dal papa Calisto III l'autorizzazione all'inizio dell'opera; e avendone lo Sforza affidata la costruzione all'Averlino, lo inviava nel giugno a Firenze per studiarvi, insieme con Giovanni di Sant'Ambrogio *maestro de muro,* il celebre ospedale di quella città.

I due artisti erano accompagnati da una lettera ducale di raccomandazione a Giovanni de' Medici:

Johanni Cosme de Medicis:

Como credemo havereti inteso: in questa nostra cità de Milano se è principiato de fare uno hospitale grande: In che concora tutta quanta questa predicta cità universalmente desiderando ch'el se faza belissimo, acconcio et più ornato che sia possibile. Ma al murare fino ad hora non è data grande opera, solo per fare ch'el sia hedificato com bono desegno. Et per questa casone vengono lì mandati da mi maestro Antonio da Fiorenza Inzignero, et maestro Johanne de Sancto Ambrogio maestro de muro, che ambedue hanno bono inzegno per vedere intregamente tutto quello hospitale di quella vostra cità, et per examinarlo et per cavare il designo: et perchè sapiamo che voi ve delectati del murare e del fare hedificare, avemo ordinato che li predicti Maestri se adrizano ad voi, pregandovi che vi piaza fargli mostrare tuto il dicto hospitale, et como è sito et hedificato per forma, che ne possino cavare il desegno. Et quamvisdio li dicti maestri siano intendenti a questo, nondimeno haveremo caro, che se li fosse qualche buono Inzignero, vogliati menarlo cum voi per essere insieme cum dicti nostri maestri, per decernere se quello vostro hospitale li se potesse megliorare per alcuno modo, aciò ne possiamo fare quello megliore desegno, che sarà possibile. Datum Mediolani die 4 Junij 1456.

Bo. Joannes.[3]

La lettera è molto importante, poichè, sebbene sia difficile dire in quanto il nuovo ospedale di Milano sia ispirato su quello di Firenze, dimostra come lo Sforza tenesse in conto l'arte toscana; certo fu l'Averlino che dovè consigliare al duca di inviarlo a Firenze; non ci risulta però da altri documenti se egli effettivamente vi si sia recato.

Intanto già durante lo stesso anno 1456 si cominciavano a demolire le case e

[1] Scrive il Corio, op. cit., pag. 726, che « il duca e sua moglie Bianca Maria donarono un vasto palazzo in forma di castello cinto d'ogni intorno con fossa e posto di mezzo tra le due basiliche di San Stefano e di San Nazaro entrambe denominate in Brolio ».

[2] Il diploma ducale di donazione, ornato di miniature, conservasi nell'Archivio dell'ospedale; alcune parti ne furono pubblicate dal Latuada, op. cit. e da P. Canetta, *L'ospedale Maggiore di Milano e i suoi benefattori,* Milano, 1880.

[3] Milano, Archivio di Stato, Missive Sforzesche, Registro separato e slegato senza numero (1453-1461), fol. 125 v. Corio, *Politecnico,* pag. 728; Oettingen, *Leben,* pag. 59.

il palazzo, conservando il materiale che poteva adoperarsi nella nuova costruzione; si provvedeva il legname e si stipulava il 20 novembre un contratto con Antonio Osio e Nicolò Pontirolo per la fornitura della calce.

L'Averlino tornato da Firenze, aveva cominciato a preparare i disegni della fabbrica, e fin dal febbraio 1457 decorreva il suo stipendio.[1] Di questi lavori preliminari si dà notizia nell'XI libro del *Trattato d'architettura*, ove narrasi della costruzione dell'ospedale di Sforzinda:

« Volle (il Signore) si facesse disegni d'alberghi cioè spedali di poveri. Quando mi disse ch'io facessi il disegnio di spedali, io dissi: Signiore io ne farò uno come ne feci uno a Milano il quale se vi piace vi dirò come stava — Maisì che ò caro intendere, perchè se mi piacerà lo faremo in quella forma — Io l'ordinai nel modo che vi dirò. El signore e' cittadini i quali erano deputati a dovere reggere et governare questo spedale, eletto il sito il quale era bello et comodo molto a simile hedifitio mi fu mostro, e per lo signiore mi fu comandato ch'io dovessi fare uno disegnio a proportione di questo sito il quale era per uno verso quattrocento braccia et pell'altro cento sessanta. Il prencipe come signiore et huomo intendentissimo gli pareva innanzi si cominciasse intendere molto bene,[2] et vedere acciò fusse bello et hutile a simile bisognio d'infermi d'huomini et di donne, et anche di questi putti i quali nascono indirettamente. Et lui impostomi questo ch'io dovessi fare uno disegnio, imprima mi domandò s'io avevo veduto quello di Firenze o quello di Siena, et se io mi ricordavo come stavano — Dissi che sì — Volle vedere uno certo congetto del fondamento, et io così lineato come meglio mi ricordavo gliene disegnai uno come quello di Firenze. Pur parendo allui non essere sì idonio come lui avrebbe voluto, et ancora per vantaggiare gli altri stava pure sospeso ».

Il 12 aprile 1457 fu posta solennemente la prima pietra del nuovo edifizio, e l'Averlino così descrive, nel *Trattato*, la cerimonia:

« Si chè essendo disegnato il luogho dove far si doveva questo spedale, al nome di Cristo e della Anuntiata fu ordinata una solenne procissione collo arcivescovo et con tutta la cheriscia. El ducha Francesco Sforza insieme colla illustrissima Biancha Maria. Il conte Galeazzo et Madonna Ipolita et Filippo Maria et altri suoi figliuoli compiù altri signiori intra quali vi fu il signiore Marchese di Mantova el Signore Guglielmo di Monferrato, fuvi ancora due imbasciadori del re Alfonso di Ragona. Il nome de l'uno fu il conte di Santo Angelo l'altro fu uno gentile huomo napoletano, fuvi ancora il signiore Taddeo da Imola et più et più huomini degni i quali col popolo di Milano vennono colla detta procissione al luogho diputato et disegniato dove che la prima pietra si doveva collocare et giunti al luogho predetto io insieme con uno di quegli diputati fu posta la pietra, la quale era stituita a dovere mettere nel fondamento sopra la quale era scripto il millesimo et ancora il di el mese il quale millesimo correva 1457 ai di 4 d'aprile[3] et così certe altre cerimonie le quali erano queste cioè prima

---

[1] Lo desumiamo da una nota del Mastro Ospedale, 1459, finora inedita, secondo la quale si comincia a pagargli *incipiando in kalendis februarii 1457* Cogliamo qui volentieri l'occasione per ringraziare i sigg. archivisti dell'Ospedale Maggiore che cortesemente ci permisero e agevolarono le ricerche, e in particolare i sigg. Bernardi e Mottironi.

[2] Cod. Trivulziano: « *egli pareva innanzi si cominciasse si dovesse molto bene intendere* », etc.

[3] La data del 4 aprile è erronea; la posa della prima pietra, come appresso viene attestato dallo stesso Averlino, avvenne il 12. Cfr. Oettingen, *Leben*, pag. 59-60.

fu tre vasi di vetro Uno pieno d'acqua l'altro di vino l'altro d'olio et Io gli ordinai uno vaso di terra nel quale era una cassetta di piombo dove era più cose intra l'altro v'era certe memorie di teste scolpite di alcuni huomini degni di fama; et apresentate queste cose dove la cava era fatta per doverla mettere et ivi cantato certo huficio el Signiore insieme col pontefice et io insieme colloro collocamo questa pietra coll'altre sopradette cose per dare in questo luogho una dimostratione alle persone gli fu fatto come a dire uno segnio o vuoi dire termine gli fu fatto come a dire una colonna o vuoi dire uno pilastro nel quale fu scripto uno pigramo fatto per messer Tommaxo da Rieti et diceva in questa forma cioè:

Francicus - Sfortia DVX IIII Med. Qui amissum per praecessorum obitum urbis Imperium recuperavit hoc munus cristi pauperibus dedit fundavitque MCCCCLVII - DIE XII APRILIS. »

Dopo la cerimonia della posa, i lavori si iniziarono rapidamente e proseguirono senza grandi interruzioni; prima però di narrarne le vicende, sulla scorta dei documenti dell'archivio dell'Ospedale, in gran parte inediti, è necessario riportare la descrizione della fabbrica che forma quasi tutto l'undecimo libro del *Trattato;* essa ci dà un'idea chiara del disegno primitivo dell'Averlino, che non fu poi interamente messo in opera.

« Io havevo notato il sito et anche il bisognio; dissi che ne farei uno come a me pareva fusse conveniente al bisognio di quello hedifitio perchè si faceva et faccendo lui gran caso della comodità et nettamento degli destri; si che essendo chom'io o detto il sito atto, considerato per la lunghezza delle quattrocento braccia v'era il fosso della città dove io pensai con quella medesima acqua lavare et nettare i destri et ogni altra bruttura che in esso luogho si facesse si che inteso la sua volomptà feci fare una asse lungha quattro braccia et due largha et poi la scompartii in tre parti principali le quali parti erano le due cento sessanta braccia et l'altra era ottanta braccia et ogni braccio di questi quattro quadri partii in cento parelli o vuoi dire quadretti i quali quegli erano in quelle linee braccia quattro et così ne presi cento sessanta per ogni verso et compartii in su questa asse questi due quadri di cento sexanta braccia l'uno et avanzomi uno spatio di ottanta braccia per uno verso et pell'altro cento sexanta; missi in mezzo questo spatio tra l'uno quadro et l'altro in questa forma come qui per questo piccolo congetto si può comprendere. Spartito in queste tre parti questo sito come o detto e' due quadri sono certo sexanta braccia l'uno per ogni verso. I quali spartii in croce la quale croce era sedici braccia di vacuo il fondamento d'una di queste parti cioè quella dove anno a stare gli huomini infermi sta in questa forma come qui si vede per questo poco disegnio et el fondamento suo di questa croce si è sei braccia da Milano largho o vuoi dire grosso nella quale grossezza o larghezza ò tolte due braccia nel mezzo, et dal canto dentro ne piglio anche due braccia cioè verso la canova et da l'altro canto di fuori io ne piglio uno et vo alto braccia quattro et fo una volta quanto tiene questo vacuo cioè due braccia et in questo vacuo io fo uno murello come dire una bancha da sedere alto dove uno braccio et dove uno et mezzo et dove due secondo il bisognio et secondo portava il livello dell'acqua, perchè questa mena uno canale che portava l'acqua dal fosso sopradetto per infino alla testa della detta crociera cioè alla entrata dinanzi dello spedale. In questo luogho truova conserva la quale è larga due braccia et lungha quanto è largha la crociera di fuori cioè braccia diciotto; ivi è uno incastro da ogni testa il quale ritiene l'acqua che questo condotto porta et alzati questi incastri tutta quella acqua ritorna indietro con grande impeto in quello braccio di vano ch'è rimasto allato acquesto condotto il quale è uno braccio di larghezza; et così ancora in questo muro che viene

di fuori il quale come o detto è grosso uno braccio gli ò fatto per mezzo d'esso ancora uno canale che pure porta dell'acqua al medesimo modo che fa quell'altro et per modo è hordinato che se caso fusse che si riempisse si può nettare et vedere; et la sua fogha è tanto che quando s'empie quella conserva et poi si lascia andare ne macinerebbe uno mulino et la sua uscita è disotto alla bocca donde entra et tanto viene a essere più basso che se ne va sotto allacqua del detto fosso dond'ella escie in modo non dà detrimento nessuno et netta i destri et la via di fuori della città con hutilità assai di chi arà praterie acquella dirittura — E' mi pare assai bene avere inteso questa acqua et questo lavoramento che tu di che va intorno intorno acquesta crociera. Signiore infino acqui mi piace Dami umpoco a ntendere questi destri come stanno che siano comodi ad infermi et che non faccino cattivo odore — Signiore la Signioria vostra a inteso per insino acqui per questo poco disegnio la circunscriptione di questo quadro — Si, io o inteso — Io o fatto tutto questo hedifitio alto da terra braccia quattro dove che di fuori è un portico alto da terra queste quattro braccia e a dirittura della porta è la scala la qual tiene di spatio quanto è uno degli archi per larghezza i quali archi sono sono braccia cinque et disotto acquesta altezza di questo portico sono compartiti i luoghi per fare botteghe le quali vengono a essere large braccia cinque et mezzo et alte quattro et più et lunghe quanto è largho il portico cioè braccia dieci, et così salito sul portico acquesto grado overo acquesto piano si sale uno poco di grado et entrasi nello piano dello spedale il quale come ò detto è largho braccia sedici et questo piano è tutto in volta. La quale come ò detto di sotto acquesto piano sarà la canova la quale verrà alta braccia sette perchè essendo alta dal pian terreno quattro braccia et cavando poi sotto terra tre braccia viene a essere di questa altezza el fondo d'essa canova et uno braccio più alto che non è il fondo del condotto dell'acqua che netta i destri, i quali destri sono hordinati in questa forma come havete inteso; il condotto dell'acqua si è volta dall'altezza di braccia quattro et di largezza due braccia come disopra dissi et sopra di questa ne viene un'altra la quale è il terzo più alta che non è quella del piano terreno cioè della scala la quale è della medesima largezza et altezza che è quella disotto et qui in questo piano viene entro ogni due letti uno uscio il quale entra qui in questa volta et truovano i loro sederi et bocche hordinate che ogni bruttura va giù disotto nel canale dove corre questa acqua la quale dilava et porta via tutto come detto fetore niuno non possono gittare perchè imprima sono si bene hordinati che sempre stando coperti et dall'acqua lavati et netti et ancora in ogni dieci braccia n'è due spiracoli i quali passano su per certi contraforti o vuoi dire pilastri i quali spiracoli se pure alcuno fetore facessono spirano sù per questi meati i quali come ò detto passano per infino alla sommità de' tetti et questi ancora ricevono tutte l'acque le quali portano i tetti perche ò ordinato che l'acqua che piove viene insu uno canale il quale è in sulla sommità et grossezza del muro perche gli ò fatto una cornice che sporta infuori del diritto del muro uno braccio Sichè tra lo sporto et la grossezza d'esso muro gli è questo canale di largezza di mezzo braccio per lo quale si può andare per tutto et in modo è hordinato che l'acqua il corso suo per questi sopradetti spiracoli si che fetore niuno non può dare de' canali et ancora quella de' tetti vi va, considerato che solamente l'acqua che piove sarebbe sofficiente a tenergli netti et rimondi sichè per questa cagione non possono mai gittare alcuno captivo fetore dentro al luogho degl' infermi — Piacemi assai insino acqui or dimmi l'altre stanze come tu l'ai scompartite — Signiore l'altre stanze sono compartite in questa forma voi avete inteso imprima il portico di fuori come sta con botteghe disotto et colla sua scala dinanzi dalla porta la quale come ho detto tiene di spatio quanto uno degli archi. Vero è che gli è oppinione d'alcuni ch' io l'avessi fatta quanto tiene tutta la lunghezza dello spedale il che a me per più cagioni non mi parve per utilità et ancora perchè saria stata grandissima spesa et acquesto luogho non bisognia tante scale perchè questo non è a spectacolo da stare a vedere guochi ne feste ne anche botteghe non si sariano potute fare le quali sarà una bella cosa a vedere et anche hutile — Tu di

il vero io ti commendo che tu habbi fatto meglio a farlo in questa forma. Questo non è teatro come tu di che s'abbia a vedere feste et anche non tanta moltitudine di persone anno andare insieme in simili luoghi che in uno o due o tre luoghi solo alla dirittura delle porti bastino le scale. A me piace più in questa forma che nell'altra per ogni rispetto. Dimi pure l'altre cose come stanno che per infino acqui mi piace — Signiore come s'entra dentro alla prima entrata a mano destra et a mano sinistra si truova una scala la quale va alta quanto la sommità delle volte et andito degli destri et va di fuori sopra acquesta volta la quale è largha come ò detto due braccia et è scoperta et vassi per questa intorno intorno come dire uno corritoio et quegli contraforti sono larghi quanto è grosso il muro di fuori et largha questa volta et i loro usci o vuoi dire archi sono quanto l'huomo può passare et andare intorno et così ogniuno di questi contrafforti che n'ai tre l'uno sopra l'altro di questi archi i quali gli ò fatti per più bellezza et anche gli è andito con meno pietre. Et cosi quando l'huomo è in su questo corritoio si truova una scala la quale è fatta su per la grossezza di questo muro di fuori in su un'altra voltetta disopra dacquesta la quale è lungha circha di dieci braccia dove che sopra acquesta se ne truova un'altra scaletta la quale sale poi insu un'altra la quale è qualche tre o quattro braccia et qui si truova uno uscetto il quale entra di sopra al solare al quale stanno disotto i letti degli infermi et cosi dacquesto luogho si sale ancora alcuno grado et salesi ancora in sul canale dove i tetti rispondono et di quindi si può andare et su per li tetti et sopra per tutti i luoghi che sono nelle parti superiori. Torniamo disotto alle antedette scale le quali sotto esse è uno uscio; et notate che come dico da una di queste parti cosi è da l'altra; siche entrati in questo uscio sotto acqueste scale si truova stanze le quali da una parte s'auseranno alla comodità et servigio degl' infermi dove che sarà medicheria et spetieria et barberia et simili bisogni All'altra parte opposita che viene a essere l'altro quadro a mano diritta saranno camere per gentili huomini che staranno separati da' comuni per più honestà et questi sono ne due quadri che rispondono dinanzi al portico sopralquale portico ancora saranno stanze le quali potranno servire a più cose secondo il bisognio. Questi casamenti bassi sono al piano del luogho dove stanvi i letti degl' infermi et ancora disopra saranno pure habituri et luoghi secondo e' bisogni dinanzi sopra al portico tanto quanto tiene il corpo dello spedale si è scoperta èt è una loggia la quale con uno parapetto bello dove è una pigrama la quale significa il tempo et l'auctore et chi è stato fondatore d'esso. Voi avete inteso le due parti dinanzi come stanno in questi due chiostri anno loro ancora il portico intorno intorno il quale non è più che tre braccia largho donde che uscendo dallo spedale si può andare acquesti luoghi sempre al coperto le parti da canti come si vede e gli è in croce così a il portico di canti come dinanzi il quale è pure in volta tanto disotto quanto disopra come che è dinanzi et così alla sua entrata o vuoi dire porta come dinanzi cioè dalla parte meridiana et in questo modo dalla parte settentrionale vien pure col portico. Ma questo come ò detto dinanzi si è il chiostro delle ottanta braccia il quale disparte uno spedale dall'altro et in mezzo d'esso viene la chiesa ancora questa parte di questa crociera come a qui la porta così per questo verso a la porta donde s'escie così come uscite et entrate di questo portico et puossi entrare nella chiesa perchè una delle porti della chiesa è pure acquesta dirittura di questa dello spedale alla parte diverso oriente che viene a essere quella di dietro et risponde alla dirittura del fosso et ancora un'altra porta perchè dalle mura della città o vuoi dire fosso è di distanza dalle mura dello spedale braccia dodici cioè dacqueste ultime dello spedale et questo spatio si può adoprare a molte cose et acquesta dirittura et disotto da cquesta porta è l'entrata dell'acqua che lava li luoghi comuni; evi ancora nell'entrata principale che entra nella canova questa viene a essere disotto perpendiculare di questa dove le navi possono venire per infino alla porta della detta canova con grande comodità si può condurre le cose che bisogniano a simile luogho — Dimmi bisognia per entrare acquesta canova ogni volta venire acquesta porta? — Signior no

perchè da ogni testa di questa croce si è da potere andare dentro sanza a venire ogni volta acquesta sichè acquesto modo sta bene. - Dimmi questi altri due quadri che gli ai fatti — Sono pure casamenti et habituri secondo quegli dinanzi excepto che uno di questi ci è habituri et luoghi meccanici come dire farne beccherie et simili bisogni di luoghi et nell'altro n'è pur camere et luoghi separati per gentili huomini begli con una peschiera la quale non è però molto grande ma è bella et così con questa acqua se ne fa molte comodità per l'ospedale perchè oltra al dilavare che fa degli destri io la scomparto per molti altri luoghi donde per questo e' se ne viene avere di molte altre comodità per detto spedale. Avete inteso in questa partita la forma et succintamente le particularità si è vero è che tutto non si può dire come a vedere coll'occhio perchè molti luoghi et hornamenti ci sono che sarebbe troppo lungha cosa. Evi ancora una trebuna nel mezzo et disotto nel corpo dell'ospedale alla sua dirittura et perpendicularità dove ogni mattina la messa si celebra et questa possono vedere tutti gli amalati che sono in quello luogho perchè è proprio nel mezzo l'altare come ò detto in questa crociera. — Io ò inteso tutto infino acqui dimmi pure l'altre porti come anno a stare — Signiore come io v'o detto tra l'ospedale degli huomini et quello delle donne n'è la distanza delle ottanta braccia la quale è l'antedetto chiostro et come avete inteso egli a uno portico di otto braccia largho cincuncirca il quale è della medesima altezza che quegli dinanzi et da canto. Et qui in questo si fa l'entrata principale con una magnifica porta la quale il vano di questa porta è largho braccia sei et alta dieci et poi dentro la sua entrata è larga braccia otto perchè all'entrata v'e uno sedere da l'una parte et da l'altra d'uno braccio larga et questo andito lungo braccia dodici et come entrate per questa porta voi trovate due camere o vogliamo dire sale le quali sono larghe braccia dodici l'una et lunghe braccia diciotto con una appresso che ciascheduna è braccia sei et lungha dodici et una da ogni testa di queste ottanta braccia le quali sono alla entrata del piano terreno sono in vôlta disotto et disopra et come s'escie fuori s'entra sotto il portico del chiostro et questo à disopra habituri che ritengono con quelli disotto sennonchè quelli disotto non sono per largezza se non dodici braccia et queste sono di venti sichè computando il porticho et la largezza delle stanze disotto et disopra vengono a essere poi quelle venti. In queste disotto stanno huficiali i quali sono stati diputati al servigio dello spedale disopra sta il priore et suoi compagni il quale in questo luogho a tutte sue comodità et così per questo luogho può andare per tutto l'ospedale per disopra acquesti portici Sichè come ò detto s'esce di questa entrata trovate il portico et questo è una piazza o vogliamo dire chiostro di braccia quaranta et pe' l'altro verso di braccia sessanta quattro et qui è la chiesa la quale è quaranta braccia quadre per ogni verso, della quale vi dirò ancora come sta ma prima intenderete tutto questo chiostro come è fatto, il quale come ò detto questo qui dinanzi dalla chiesa è della grandezza sopradetta quello dirieto è d'una medesima grandezza ben che sia tutto una. Ma pe' rispetto della chiesa che gli spartiscie potiamo dire essere due dove che in questo dirieto si è il carnaio cioè dove si sotterrano i morti o vuoi dire cimitero et questo è a fondo per infino in su lacqua il quale è trenta braccia per ogni verso. — Questa de' essere una grande volta — Signiore io o fatto uno pilastro nel mezzo di sei braccia per ogni verso dove poso su le volte le quali non vengono a essere più che dodici braccia la loro largezza — Acquesto modo non viene a essere troppo grande questo pilastro et massiccio? — Signiore no. Io o fatto d'uno braccio grosso il muro donde esce uno vano di braccia quattro dove è una scala per la quale si può andare infino al fondo coi ferri a traverso quasi come dir una graticola o vuoi dire ferrata dove i corpi riposano et questo è quasi appresso all'acqua l'altezza sua è più di dodici braccia et poi disopra al piano terreno è quattro colonne dove che ogni lunedi si dice una messa pell'anima de morti et per sotto questo altare si va giù per questa scala si può andare per infino di sopra ha più bocche da potere mettere corpi secondo che acquella parte dinanzi ha gli abituri per lo priore et diputati così a questa parte dirieto cioè

li abituri de preti i quali huficiano la detta chiesa i quali casamenti disopra sono diciotto braccia larghi et trenta lunghe che venghono a essere sessanta braccia in tutto in queste venti braccia è nel mezzo uno spatio che spartiscie questi habituri et questo scusa una loggia et disotto è dodici braccia questi habituri pe' rispetto al portico che ne occupa otto come dinanzi. E per questo chiostro quanto tiene la chiesa sono ancora sepolture et così intorno al portico della chiesa la quale come ò detto è quadra. El fondamento suo è in questa forma che qui vedete disegniato questo è il suo fondamento disotto dirotti perchè sta in questa forma sta sotto il piano terreno il quale è questo il vacuo sotto al suo piano braccia sette più basso et in questo luogho è uno altare dove si dice messa et fassi ancora altre divotioni et è proprio nel mezzo come quello della croce dove stanno i letti quello altare è proprio in quello luogho dove fu quello che fu fatto quando papa Pio gli diè il perdono di colpa et di pena nel mille quattrocento sessanta adi venticinque di marzo. Dacquesto luogho si va per disotto come havete inteso et poi, si va disopra al piano et vassi a detto altare a dirittura delle porti disopra come avesse due porte l'una sopra l'altra con una scala sotterranea et una dall'una parte et l'altra dall'altra come disopra cioè dall'uno canto s'entra et dall'altro s'esce. Le parti disopra al piano cioè al pavimento d'essa chiesa sta in questa forma come vedete di sotto il fondamento et è di sotto il muro et è grosso braccia quattro; il difuori cioè quello d'intorno è grosso braccia due questi che vengono disopra dalla terra sono grossi braccia tre cioè quegli di fuori et quegli dentro sono due et viene a essere in questa forma Lo spatio disopra sarà el vacuo braccia trenta quattro per ogni verso et scompartita poi per ogni verso overo come vedete qui in questo disegnio et la sua croce è larga braccia diciotto et lungha trenta quattro et le due sacrestie da canto sono i loro vacuo braccia sei et così le due cappelle che sono alla entrata della porta sono ancora braccia sei. Questa come vedete à due sacrestie et la trebuna nel mezzo; le sacrestie sono alte braccia sei nella volta disopra dacqueste sacrestie sono due stanze alte braccia sei et così larghe come le sacrestie et così le cappelle sono alte questo a piano, cioè della altezza delle dodici braccia et disopra da esse alle cappelle ancora è uno luogho della medesima altezza et larghezza. Per infino acqui avete diciotto braccia dall'altezza questi sono luoghi corrispondenti dentro dalla chiesa disopra dacquesti n'e un altro ancòra corrispondente acquesti che viene a essere ventiquattro braccia alta infino acqui et così il vacuo della crociera dentro co' suoi quattro archi che reggono la trebuna i quali sono grossi come sono e' pilastri che gli tenghono cioè tre braccia et così sono grossi gli archi sicchè viene a essere venti sette con questa grossezza. Sopra acquesti archi è una cornice che si cigne intorno su per la quale si può andare; il muro disopra è ridotto in otto faccie et diritto è alto braccia sei et ivi si truova un'altra cornice sopra la quale si comincia a voltare la detta trebuna la quale va voltata sopra di questa cornice braccia dieci infino alla sua sommità onde che è in tutto alta dal piano della chiesa braccia quaranta otto et questa altezza è dal canto dentro et su ogni canto cioè sopra alle cappelle et sagrestie è uno campanile che è più alto che la trebuna ciascheduno braccia venti et quanto tiene il quadro della chiesa è solo braccia quaranta da terra alto cioè difuori et tanto pell'uno verso quanto pell'altro et così ricignie intorno una cornice sportata in fuori la quale è in modo hordinata che si può andare su per essa; et così ancora tutta l'acqua che piove su pe' li tetti et su per la trebuna si raccoglie per certi meati che ò fatti nel muro o vuoi dire condotti i quali portano queste acque infino giù disotto al fondamento et a certi pozzi i quali ricevono questa acqua et per l'acqua che surge si partiscono le piove vero è che a volere descrivere tutte le sue particolarità saria difficile a dire et anche antendere ma io ne disegnierò una come è fatta; potrassi intendere il modo per questo disegnio meglio che non si faria per leggiere cioè le parti di fuori; quelle dentro si potranno intendere come disopra è detto; del portico non dico altro perchè l'avete inteso che è intorno intorno; l'altare grande sta in testa della chiesa come

dee stare salesi tre gradi partendosi dalla crociera per andare a detta altare. Le sagrestie sono belle quanto possono essere et per disopra alle sagrestie in quelle stanze rispondono certi usci dove i sagrestani dormono lì propinqui et possono per quelli luoghi andare nella chiesa et così si può per questi detti luoghi sonare le campane et assai comodamente possono i preti a ogni hora andare nella chiesa perchè ancora v'è da ogni canto dal portico dirieto dalla chiesa una scala la quale corrisponde proprio di là et di qua dalla chiesa cioè da l'una porta et dal'altra. Inteso havete come la chiesa è fatta; dico bene che se la Signoria vostra la vedesse molte cose et comodità et hornamenti ci sono che saria lungho a narrarle et dichiarare Ora havete inteso il corpo dello spedale degli huomini così succintamente il quale vedendolo ancora coll'occhio vi sadisfaria molto più. Ora vi dirò della partita delle donne il quale è d'una medesima forma et grandezza che è quello degli huomini, excetto che quello delle donne perchè non a tanta quantità di donne amalate quanto a quello degli huomini, che a i letti che sono per tutta la croce, et questo delle donne non gli a se none in tre partite e sta quasi come dire un T cioè in questa forma et per questo come vedete qui disegniato quella parte della croce dove non sono i letti è una via per la quale può venire il prete infino a- l'altare a dire la messa. Intorno acquesto altare è una grata la quale circunda tutto l'altare in modo che niuno può entrare ne' luoghi dove stanno i letti et così quelle donne per questa grata non possono andare acquesta altare. Per questa via se ne va fuori. Questa via sta come vedete e gli è il portico di là et di qua in modo si può molto bene andare al coperto acquesto altare. Questa parte è in quel medesimo modo et grandezza che l'altra è fatta cioè di larghezza et d'altezza et corrisponde la porta et la sua entrata in sul portico come l'altre porte. Ma questa risponde nel portico da canto et non dinanzi et come entrate dentro, all'uscire del portico si truova come dire una cappella quadra la quale sta aperta continuo acquesto luogho è la sua porta et dacquesta porta dal canto dentro sono due camere di braccia sei l'una per largezza et per lungezza braccia dieci et in questo hanno ciascheduna una rivolta dove che putti che si portano si mettano in essa ruota et sempre del continuo gli dorme due donne le quali pigliano quelle creature che vi sono portate. In questi quattro chiostri i quali sono dacquesta partita come all'altro in uno è stanze di persone per quelle che anno a servire gl' infermi, evi un altro luogho dove stanno tutte quelle putte le quali sono da esse ammaestrate et ivi anno i loro luoghi compartiti et in modo hordinati che huomo non vi può andare sanza licenza, et nell'altro stanno altri luoghi bisognevoli al detto spedale et l'altro è cucina et dove si lava panni et dove si fanno acque et altre cose a' bisogni apartenenti al detto spedale. Tutti questi luoghi sono in vôlta le loro canove sono disotto alla croce nel medesimo modo di quello degli huomini. Questo come ho detto è della grandezza dell'altro et proportionato et fatto l'uno come l'altro et legato et ricinto insieme coll'altro et niente dimeno è spartito quello degli huomini dacquello delle donne come per lo disegnio si può vedere et di per sè perchè egli è in mezzo del chiostro delle ottanta braccia dove sta la chiesa et così a il portico intorno elle botteghe come che l'altro in modo che a chi le vede gli pare tutto uno — Io arei caro di vederlo perchè mi pare secondo tu dì' che dee essere una bella cosa — Credo quando lo vedessi vi piaceria molto più perchè a boccha non si può dire ogni cosa ma io farò qui disegniato il fondamento di tutto il disegnierò La faccia dinanzi in modo il potrete intendere appresso il modo come è gli ornamenti i letti et l'altre cose chi non le vedesse mai sarà possibile nè per disegnio nè anche per scrivere si potesse ogni cosa comprendere — Egli è vero sta egli in questa forma come tu mi mostri qui? — Signior si. Piacemi; Io non lo voglio altrimenti. Fallo et hordinalo pure in questa forma come questo quando faremo poi alli hornamenti faremo poi secondo ci parrà che stia meglio — E così mi diè commessione che hordinassi et preparassi tutte quelle cose che fanno di bisognio acciò fusse fatto presto. Io ò preparato tutto la maggior parte delle calcine et

pietre et altre cose le quali sono appartenenti acquesto hedificio; poi ebbi tanti maestri et lavoranti che in uno dì facemo cavare i fondamenti principali; il secondo dì mettemo i fondamenti al pari della terra perchè era pure uno sito apto et comodo acquesto hedificio et comodità d'acqua in modo che in quel di medesimo modo che è quello ch'io feci a Milano con quelle acque intorno che lavavano i destri et insomma ogni cosa volle per quello medesimo modo di quello: Vero è che negli hornamenti lui volle si facesse a mio modo. Imprima a l'entrata del portico per tutto dinanzi lo suolo volle che fusse bello in modo che paresse una bella cosa a vedere. Io trovai uno certo modo d'una mistura la qual feci di varij colori et era questa cosa si dura quando fu secchа che molto più che una pietra viva era dura in modo che ferro appena ci si può attaccare, et ancora la porta del mezzo a l'entrata del chiostro dove sta la chiesa feci una porta di marmo la quale il vano suo era braccia cinque largha et alta dieci, sopra era una pigrama la quale stava in questa forma et dentro sotto la volta nella entrata nel cielo della volta io gli feci di questa mistura tutti gli pianeti et le stelle fisse in modo che chi entrava era amiratone et piaceva assai a chi l'entendeva et a chi non l'entendeva pure n'aveva piacere di vederle. La chiesa pure facemo secondo la forma di quella. Macquesta fu tutta di marmi bianchi rossi et neri et di varij colori et lavorata tutta di musaicho il quale musaico fece uno maestro da Vinegia, il quale fu figliuolo di quello maestro Angelo da Murano, el nome suo fu Marino, el dipingitore che lo misse fu un altro buono maestro; le finestre tutte di vetro la trebuna di fuori cioè disopra et i tetti d'essa chiesa furono tutti coperti di certe misture vetree Molte comodità io feci in questo hedificio in fra l'altre cose io gli feci il mulino che dentro proprio macinava el grano et altre cose et ancora el luogho dove si faceva bucati cioè lavamenti di panni et d'altre cose. Feci et hordinai in questa acqua uno modo d'alzare due mantici i quali sorbevano di questa acqua et per forza di vento la spignievano in su in modo che andava alta infino al pian terreno che veniva a essere più che dieci braccia alta; nel modo ch'ella andasse alta per le parole dette disopra si puo intendere chi a ingegnio. Sichè in questo erano tutte quelle comodità che è possibile a potere avere. Gli ornamenti furono ancora bellissimi cioè di tutte quelle cose le quali erano convenienti acquesto luogho i letti; erano begli et buoni, le loro lettiere erano di grandezza di braccia due et mezzo larghe et lunghe braccia tre et mezzo et a ciascheduno letto era dalla testa uno armarietto o vuoi dire una finestrella dove quando s'apriva l'uscetto proprio nello aprire faceva tavoletta dove lo 'nfermo poteva mangiare, et in essa finestra era nel fondo uno foro dove acqua si poteva gittare la quale andava giù per quello foro il quale foro rispondeva nel condotto degli destri et così ciascheduno letto haveva il suo. La lettiera aveva ciascheduna una cassetta da piè dove che tenere alcuna cosa si potea quando bisognio era. Due cammini erano grandi in questo luogho con due acquai a' quali cammini continuamente si faceva fuocho secondo il bisognio; molte cose ci feci le quali sarebbe difficile a poterle discrivere ne darle a 'ntendere chi coll'occhio non vedesse ogni cosa. Volle ancora questo mio Signiore che ci dipigniesse nel portico tutto il modo che fu tenuto alla hedificatione di questo spedale Et perchè io gli dissi come in quello ch'io avevo fatto a Milano el signiore et ancora gli huomini deputati a dovere guidare quello vollono che si commemorasse il modo et l'ordine che fu fatto alla hedificatione d'esso in dipintura nello portico della parte dinanzi fu dipinto il modo d'essa hedificatione et fu in questa forma che gittato per terra molti casamenti, i quali stati erano di signiori passati le quali allora succedevano acquesto Signiore, il quale volle che tutte fussono gittate per terra et spianati et donato il sito et ancora quelle ruine di quelli casamenti cioè pietre ferramenti et legniame per lo quale donamento fu molto apto a dovere principiare perchè furono tante le pietre di queste ruine che tutti i fondamenti d'una partita cioè della croce della parte degli huomini furono fatti fino al pian terreno».[1]

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 335-365 (con molte lacune).

Segue la descrizione della cerimonia per la posa della prima pietra, gia riportata sopra; poi continua:

. . . .

« Sichè tutte queste cose volle che fussono dipinte nel portico et commemorate per mano di buoni maestri in modo era degnia cosa a vedere. Era ancora sopra alla porta del mezzo uno pigramo fatto per lo degnio poeta Philelfo come dinanzi è scripto et diceva così volle questo nostro Signiore che si dipigniessi in questo della nostra nuova citta et così innanzi alla porta fu fatto uno di questi termini ma questo fu fatto di bellissimo marmo et fu scolpito intorno di degnie cose in tra l'altre gli fu scolpito la imagine del Signiore. Come egli misse et collocò la prima pietra et ancora la mia et alcune altre degnie memorie. Et disopra nella sommità uno bello fiorimento colla immagine della annunptiata. Di sopra v'era scolpito ancora i quattro tempi dell'anno et tutto l'edifitio come si faceva et più gentilezze le quali chi le vedrà credo gli piacerà come piace a chi vede quello di Milano. Si che fornito questo spedale il quale allui sommamente piacque. Et intra l'altre cose degnie quando alcuno forestiere l'avesse incitato faceva vedere questo per uno de' degni hedifitii che nella terra sua fosse ».

Notiamo fin d'ora che questo piano (che, se i codici del Trattato non fossero accompagnati da disegni, poco riuscirebbe chiaro dalla confusa descrizione dell'Averlino) solo in parte rispose la costruzione dell'ospedale di Milano, ma su ciò torneremo in seguito descrivendo l'edificio. Narriamo ora le vicende del lavoro.

Lo stipendio dell'Averlino decorreva dai primi di febbraio del 1457, ed egli già doveva aver iniziato i lavori delle fondamenta, quando nell'aprile e maggio, a richiesta del vescovo di Bergamo, il duca lo inviò in quella città per la costruzione del duomo. La licenza data all'artista era breve, ma il lavoro richiedeva tempo e quindi l'Averlino indugiava; una delle lettere ducali in cui lo si richiama immediatamente a Milano, è del 10 maggio, cosicchè è da credere che circa alla metà del mese egli abbia fatto ritorno. Il 26 aprile il duca già gli raccomandava di affrettarsi, perciò subito dopo il 12, giorno della posa della prima pietra, l'artista dovè partire per Bergamo.

Il salario dell'Averlino per la costruzione dell'ospedale era stato fissato dal duca stesso, fin dal febbraio 1457, in 12 ducati mensili (da 2 fiorini, da 32 soldi imperiali) ma nell'ottobre i deputati dell'ospedale trovando che la somma era troppo grande, incaricarono tre di loro, di fare rispettosamente le rimostranze al duca.

Ecco la deliberazione, inedita:

A° suprascripto. die XVIII° oct. spectabiles domini deputati suprascripti deliberaverunt quod cum illustrissimus princeps nunc rediderat, duo, tres, vel quatuor eorum vadant ad denantionem suam ad aggravandum de antea provixionis assignatis per litteras suas Magro Antonio de florentia et super hoc nominati fuerunt et sunt d. Petrus de Trivultzio et m. Christoforus de Cogino et Iohannes Antonius de Latuada.[1]

Aspettando la decisione ducale non pagavano l'artista, e questi reclamava presso il duca, come si ricava dalla seguente lettera dello Sforza ai deputati, in data 23 dicembre:

[1] Arch. ospedale, Deliberazioni capitolari, 1457.

Deputatis fabrice Magni hospitalis Mediolani.

Altre fiate ve recomendassimo Magistro Antonio da Fiorenza ingegnero circha li pagamenti sui: et perchè dice che resta avere alcuni dinari ve lo recomandiamo de novo. Caricandovi et stringendovi.... che vogliate farli satisfare interamente, de tutto quello debe havere per lo passato et per lo avenire trattarlo in modo che non habia casone de lamentarse: et chel possa perseverare perche l'opera sua sara utile et fructifera: et tale che siamo certi ve trovareti contenti de facti soy et ad nuy farete cosa gratissima.

Mediolani 23 Xbre 1457

Iohannes. [1]

Pare che la lettera del duca non risolvesse la questione, perchè troviamo che un anno dopo il capitolo, con ordinazione del 18 giugno 1458, delegava i nobili Giovanni Stefano Marliani e Pietro Crespi per tentare un accomodamento con l'Averlino per diminuire un poco il suo salario.

Deliberazione del 18 giugno 1450:

Eligerunt dominos Iohe Stefanum de Marliano et Petrum de Crispo ad praticandam compositionem cum M^ro^ Ant. de Florentia ingignerio super moderationem sallarij sui. [2]

Dopo il risultato negativo delle pratiche, fu aggiunta dalla stessa mano, con inchiostro diverso, la nota: «*per M^ro^ Ant.° de Florentia non potest fieri*».

Fu solo nel 1460, come appresso vedremo, che si venne ad una soluzione della controversia.

Nell'aprile del 1458, l'Averlino si recò per ordine del duca a Venezia, rimanendovi breve tempo; il 31 luglio dello stesso anno lo vediamo stabilire in concorso del fornaciaro le condizioni che dovevano regolare la fornitura dei mattoni intagliati (Delib. capitolare 31 luglio 1458). Nell'inverno si sospesero i lavori con deliberazione del 2 novembre; il 24 gennaio del 1459, messer Cicco Simonetta segretario del duca, e deputato alla fabbrica dell'ospedale donava 400 fiorini a condizione che si spendessero nella copertura del lavoro già fatto.

Intanto era continuata la controversia pel salario; nel principio del 1459 ancora si continuava a riconoscere all'Averlino l'onorario fissatogli dal duca, sebbene non gli venisse pagato; così risulta da una nota del Mastro Ospedale di quell'anno.

Alla fine del 1459 si venne finalmente all'accomodamento desiderato; per interposizione di Cicco Simonetta, l'Averlino si contentò che da 12 ducati il suo salario mensile fosse ridotto a 20 fiorini, diminuendo cioè di 2 ducati. Così risulta dalla seguente nota inedita, del Mastro Ospedale di quell'anno. [3]

Hospitale magnum de lanuntiata quod construitur ad laudem dei et Annuntiate gloriosissime virginis dei genitricisque Marie debet dare scriptos in credito Magro Antonio florentino inginiario dicti hospitalis in isto m. fo. 112 pro salario seu eius provisione pro mensibus XXXIII incipiendo in kalendis februarii 1457 et finiendo in calendis novembris 1459 pro flor. XX in mense de acordo, non obstantibus literis ducalibus in quibus continetur

[1] Milano, Archivio di Stato. Missive sforzesche, Reg. 38, fol. 225; Corio, nel *Politecnico*, pag. 731.

[2] Archivio ospedale, inedito.

[3] Archivio ospedale, inedito.

quod darentur ei omni mense duchati XII a flor II pro duchato et a sol. 32 pro flor. in summa die XIIII novembris ll. MLVI.

Antonius florentinus Inginerius magni hospitalis, debet habere scriptos in debito hospitali magno in isto m. fo. 1 a t° pro provisione sua seu salario pro mensibus XXXIII incipiendo in calendis februarii anno 1457 et finiendo in kalendis novembris anni presentis 1459 ut ex literis ducalibus patet datis die XVII februarii anni 1457 signatis Cichus in quibus continetur quod habeat onni mense duchatos XII a flor. II pro ducato et a sol. XXXII pro floreno incipiendo salarium suum in kalendis dicti februarii et non fuit positum ad partitum propter diferentiam factam per spectabiles dnos deputatos qui dicebant dictum salarium esse enorme quia paucum laboratur etiam non laboratur per totum annum conclusive usque die VI novembris spectabiles domini deputati d. pbr. Alesander de cropello, dn. pbr. Ant. de laragora, magnifichus dominus Cichus de calabria, dnus filipus de malabarbis pro se et nomine dni Iohannis de caymis qui est pro dno nostro mli, dnus lanzalotus de negriis, d. Iacobus de mantegatiis, d. petrus de crispis, d. magr. Cristoforus de braschis, d. leonardus de brundo, d. Galdinus de ruffinis, et dnus Georgius de pancratiis habuerunt conventionem cum eo magro Ant. florentino inginierio quod habeat pro sua provisione seu salario flor. XX ad computum sold. XXXII pro flor°. in quolibet mense, in summa pro dictis mensibus XXXIII sunt ut supra in calendis novembris et scriptos die XIIII dicti novembris.

ll. MLVI.

Item in debito hospitali magno in isto m. f. 1 a t°. pro salario suo ad computum flor. XX in mense ut supra pro mensibus V incipiendo ad calen. novembris et finiendo in calendis aprilis 1460.

ll. CLX.

Sa. ll. MCCXVI.

L'accordo fu solennemente consacrato nella deliberazione capitolare del 29 febbraio 1469:[1]

Nos cives inannos singulos et apostolica et ordinaria auctoritate ad bene gerenda negotia pauperum Christi hospitalia singula gubernanda, alendos, nudriendos quam infantes expositos deputati. Cum alias noster Illustrissimus Clementissimusque princeps et dominus dominus Franciscus Sfortia dux Mediolani etc. pro suo immenso merito apud deum pro singulari mirabilique ornamento huius sue inclite et gloriose civitatis Mediolani totiusque sui populi consolatione et omnium in res dei amplianda devotione, voluit instituit ordinavit hedificari et fundari unum magnum hospitalem etiam apud omnes partes orbis Christiani stupendum, ad honorem dei omnipotentis et suorum pauperum sustentationem donavitque per eius patentes et solemnes litteras pro opere hoc struendo et fabricando, sua solemnia et amplissima palatia pro situ fabrice huiusmodi. Quae quidem palatia in ruinam, tanta enim fuit ipsius principis in pauperes Christi devotio posita fuere et ex murorum ruina iam dicti magni hospitalis felici auspitio iacta sunt fundamenta, opusque ipsum continuatur et iam ipse princeps suaque tota civitas universusque populus cum Incredibili devotione et gaudio cospicit fabricam ipsam mirandam et surgere in altum et crescentem amplissimam murorum congeriem. Et cum Magister Antonius de Florentia, designaverit formam et effigiem dicti hospitalis demonstraverit quoque suo cum magno ingenio et fabbricandi peritia ad oculum ipsam totius hospitalis fabricam prout erit complenda singulasque eius membra partes structuras

[1] Edita dal Corio, nel *Politecnico*, pag. 732; che l'assegna erroneamente al 28 febbraio.

et universas officinas aperte designaverit Sicque sui singularis ingenii omnium inditio peritia fuit ab omnibus approbata Propterea ipsum Magistrum Antonium pro dicta ipsius hospitalis feliciter complendi deo favente fabrica, eligimus, deputamus et concorditer assumimus in Architectum fabricatorem directorem et ingenierium tanti operis ea tamen forma eoque modo et ad id tempus prout mentis fuerit dispositionis et voluntatis prelibati nostri Clementissimi principis, cum sit fondator constructor et in primis fauctor et continuus protector huius magni hospitalis et ipsius fabrice. Et premissa omnia et singula facimus et ordinamus ut ipse habeat pro eius salario et mercede et pro stipendio laborum suorum florenos viginti in mense ad soldos triginta duos pro floreno incipiendo in calendis Februarii millesimi quadrigentesimi quinquagesimi septimi anni et deinde ad beneplacitum prelibati Illustrissimi Principis.

In quorum testimonium presentes fieri facimus et registrari nostrique sigilli impressione muniri.

Data Mediolani die XXVIIII Februari MCCCCLX.

Card. Archiepiscopus Mediolani manu propria subscripsit.
Alexander de Capello prior manu propria subscripsit.

Seguono le firme dei deputati.

L'Averlino dovè per necessità accettare le condizioni che gli si imponevano, ma a malincuore; certamente a questa riduzione del salario si riferisce un passo del *Trattato,* in cui egli racconta (attribuendo però il caso a un'altra persona, come di solito), di « *uno ch'io conobbi il quale mi disse che aveva hedificato un certo hedificio con grande vantaggio et hutilità d'esso hedificio et quando venne alla distribuzione del salario che gli era stato promesso mi disse gliene batterono il sesto. Et perchè lui credendosene essere meritato overo migliorato, almeno non mancato della promessa gli era stata fatta, èbbene grande sdegnio et manchò molto dell'amore che aveva verso di quello* ».[1]

Del resto, malgrado la riduzione il salario dell'Averlino rimaneva abbastanza largo, poichè tenuto conto del valore del denaro, il suo onorario corrispondeva a circa 7000 lire delle nostre; il male si è che spesso i pagamenti venivano molto ritardati.

L'Averlino era incaricato di fornire i disegni e di dirigere il lavoro; ma faceva anche a proprio conto delle somministrazioni di materiali, ed è naturale quindi che accanto a lui si ponesse un altro ingegnere che ne controllasse l'opera, e fu questi Guiniforte Solari, addetto alla fabbrica del duomo.[2] Il sistema che si seguiva era questo: l'Averlino forniva i disegni delle varie parti dell'opera, e la esecuzione si metteva all'incanto, al quale egli stesso poteva partecipare. Così il 12 gennaio 1461 si metteva all'incanto la crociera con il tiburio:

MCCCCLXI die XII januarij.

Deliberaverunt unanimiter de metere a lo incanto la croxxera con el tiburio de questo hospitale novo a chi vole el caricho de dicto lavore e chi fara meliore conditione sarà deliurato con patti daga bona segurtade de forniri la impresa averano principiato.[3]

[1] *Trattato d'arch.* Lib. II. L'Oettingen riporta il passo nel sunto tedesco, *Tractat,* pag. 67. Non v'ha dubbio che qui l'Averlino parli di sè stesso, poichè il suo stipendio fu appunto ridotto di un sesto, da 12 a 10 ducati.

[2] P. Canetta, *L'Ospedale,* pag. 12; Malaguzzi-Valeri, *I Solari,* pag. 77. Mastro Ospedale, 1460, fol. 81.

[3] Archivio Ospedale, inedita.

Nel 1461 l'Averlino stesso fornì gli ornamenti di tre finestre, di tre porte, di sette vôlte, del basamento delle colonne, della fascia o fregio posta al disopra del portico verso il cascinotto, di due finestrelle presso la scala del portico, e di altri minori ornamenti. Due persone di fiducia stimarono il valore di tali forniture, in L. 130. Così risulta da una partita, inedita, del Mastro Ospedàle di quell'anno:

Mr Antonius florentinus inginerius hospit. magni mediolani debet habere scriptos in debito ei in libro gialdo 1460 in fo. 85 a calendis aprilis proximi passati retro.

ll. CCCLXXXV.

Item in debito expensis diversis magni hospitalis in isto m. fo 113 pro ornamentis trium fenestrarum, trium ostiorum, tondis duobus factis in prima croxeria versus plateam, ornamentis voltarum septem, tondis sex pro cornice poxita subtus pedem colupnarum, frixo posito super portichum, fenestrelis duabus apud schallam portichus et campanela posita ad capellam, etiam pro omnibus aliis laboreriis et ornamentis hinc retro datis die XVIII Jullij iuxta extimationem factam per duos viros fide dignos ut patet per scriptum suprascriptum et infilatum. ll. CXXX.

La deliberazione capitolare, inedita, con la quale si nominavano i due *viros fide dignos*, è del 18 aprile 1461, e suona così:

MCCCCLXI die XVIII aprilis.

Commiserunt ali spectab. homini messer zohe platto et messer Antonio da Vimercato, che vedeno quello lavore a dato m.ro Ant. florentino a questo loco, e veduto lo fazeno estimare da persona pratica de simili lavore, e secundo sera estimato lo fazeno fare creditore nostro presente lo suprascripto Mro Antonio et consente a suprascripta corssia.

Altre forniture si affidavano nel corso dello stesso anno 1461 a Giovanni Cairate, per otto colonne colle basi e i capitelli, pel portico che prospetta il cascinotto, e braccia 58 di banchette collocate sotto le colonne innanzi alla porta dell'ospedàle; a Cressolo del Castello per braccia 28 di pietre d'Angera lavorate, per la facciata verso il cascinotto; ad Ambrogio Rosate per mattoni pagati 32 e 26 soldi al migliaio.[1]

La costruzione essendo limitata alla sola ala destra del disegno dell'Averlino, fu necessario chiudere l'area rimanente con un muro, aspettando il momento in cui si sarebbe potuto proseguire. Perciò con deliberazione capitolare del 9 febbraio 1462 si stabilì di costruire un muro castellano fino alla porta della chiesa, che era nel centro della montagna, cioè dell'attuale grande cortile, e un chiostro guardante verso la chiesa:

Die Martis nono februarii 1462.

Deliberaverunt una cum magistro Antonio de florentia Inzignario quod in anno presenti construetur murus castellanus usque ad portam ecclesie construendo etiam claustrum respitiendum versus ecclesiam et finiendo dictum claustrum cum hoc quod muri construantur

[1] Canetta, *L'Ospedale,* pag. 20.

solidi et solii nec sive aliquibus voltis subtus nec acqueductibus, que tamen conclusio non exequatur nixi cum licentia et beneplacito m. dni Cichi simonete.[1]

Messa all'incanto, la costruzione del muro fu affidata il 19 febbraio ad Ambrogio Rosate e a Giovanni Abbiate, con il compenso di 11 soldi al giorno; nel dicembre si metteva all'incanto la fornitura delle colonne di sarizzo, necessarie per completare la facciata verso il cascinotto; nel gennaio 1463 si stipulava il contratto con alcuni scalpellini per l'acquisto di otto colonne.[2]

Nel corso del 1463 l'Averlino stesso somministrò pietre lavorate per 38 balconi, a soldi imperiali 50 per ciascuno; per 66 finestrelle e 6 grandi finestre, a soldi 32 per ciascuna; e per due porte in uno dei piccoli chiostri. Fornì pure 68 braccia di cornice posta sotto le banchette del grande portico verso il cascinotto, e 43 braccia di archi per il chiostro piccolo, a soldi 2 al braccio. Ecco le partite, inedite, del libro Mastro 1463:

Mro Antonius florentinus Inginierius hospit. magni debet habere in debito expensis diversis magni hospitalis in isto m. fo. 177 pro lapidibus laboratis ad fornacem pro balchonibus 38 die XXXI martii a sol. L pro quolibet . . . . ll. LXXXXV.

Item in debito ut supra pro lapidibus laboratis pro hostiis CI die XXXI martii a sol. 32 pro 1° . . . . ll. CLXI sol. XII.

Item in debito ut supra pro lapidibus laboratis ut supra pro fenestrelis LXVI die XXXI martij a sol. XII pro singula . . . . ll. XXXVIII sol. XII.

Item in debito ut supra pro lapidibus uts. pro VI magnis fenestris die suprascripto a sol. 32 pro 1° . . . . ll. VIII sol. XII.

Item in debito ut supra pro lapidibus laboratis ut supra pro tribus fenestris desuper portis croxere die XXXI martij a sol. L pro qualibet . . . . . ll. VII sol. X.

Item in debito expensis diversis magni hospitalis in isto m. fo 200 pro lapidibus uts. pro oculis sex positis desuper portis croxere die XXXI martij a sol. VIII pro singulo.
ll. II sol. VIII.

Item in debito pro lapidibus pro oculis IIII in tiburio croxere die XXXI martij.
ll. I sol. XII.

Item in debito uts. pro portis II parvis in inclaustro parvo die suprascripto . ll. V.

Item in debito uts. pro br. CCCCXVII canalium die XXXI martij a sol. III d. III pro br. . . . . ll. LXVII sol. XV d. III.

Iten in debito uts. pro br. LXVIII cornixie posite de subtus banchetis magni portichus die XXXI martii a sol. II pro quolibet br. . . . . ll. VI sol. XVI.

Item in debito uts. pro br. XXI arcorum pro inclaustro parvo die XXXI martii a sol. II pro br. . . . . ll. II sol. III.

Item in debito uts. pro br. XXII cornixie subtus banchetis inclaustrini die suprascripto a sol. II pro br. . . . . ll. II sol. IIII.

Item in debito uts. pro lapidibus laboratis a capitibus V in fondospixio die XXXI martii.
ll. VI.

A questa somma aggiungevasi lo stipendio mensile di 20 fiorini, secondo la convenzione fatta con l'artista:

[1] Ordinazioni capitolari, 1461-1464. Archivio dell'Ospedale. Corio, nel *Politecnico*, pag. 733.

[2] Canetta, *L'Ospedale*, pag. 21.

Item in debito hospitali magno in isto in fo. 2 pro salario suo mensuali a flor. XX in mense ex conventione facta de acordo ut patet in libro morelo 1459 in fo. 112, pro anno uno finito in calendis aprilis de 1464, ll. 384. . . . . . . ll. CCCLXXXIIII.

E aggiungendo a tutto questo la somma rimasta dall'anno precedente, di ll. DCCCXI sol. VI d. X, il debito dell'ospedale verso l'Averlino per l'anno 1463, era di ll. MDCII sol. XI d. I.

Da parte sua l'artista era debitore dell'ospedale, per varii lavori eseguiti a suo conto e pagati dall'amministrazione, ed anche per dodici brente di vino a lui fornite, come risulta dalle partite inedite del Mastro Ospedale:

Mr Antonius etc. debet dare scriptos in credito dno Galdino rossino in isto m. fo. 97 pro solutione lapidum laboratorum pro hostiis XV a sol, 32 pro hostio die III junii. ll. XXIIII.

Item in cr°. Iohanni Petro crineló in isto m. fo. 136 supra rationem finestrelarum die XXVIII junii . . . . ll. L.

Item in cr°. Bartholomeo de Pusterla in isto m. fo. 137 pro brente VI vini dati a sol. 47 pro brenta die VI jullii. . . . . ll. XIIII sol. II.

Item in cr° dno Galdino rossino in isto m. fo. 101 super rationem hostiorum die VI augusti . . . . ll. L.

Item in cr° Angerino de pandino de santangelo in isto m. fo. 179 a t.° pro brentis VI vini dati pro uxu suo a sol. 37 pro brenta sine datio die XV novembris . ll. XI sol. V.

Nello stesso anno 1463 un altro fornitore, Pietro Lonati, assumeva il lavoro delle finestre delle crociere, che dovevano essere fatte sul modello di Antonio da Firenze (Delib. capitolare 4 giugno 1463); il 10 giugno il capitolo faceva eseguire da Martino Benzoni e Cristoforo Luoni tre porte di sarizzo per tre crocere, con l'archivolto di marmo, al prezzo di l. 35 per ciascuna. Nel 1464 Guglielmo del Conte somministrava 70 colonnette, basi e capitelli al prezzo di l. 6 e sol. 15 ciascuna. In quest'anno 1464 l'Averlino forniva dieci archi posti sopra le colonne del portico, molti canali di pietra, pietre per 3 finestrelle poste sotto il portico e per una sotto il chiostro, pietre per 8 finestrelle poste agli archi del grande tiburio, braccia 37 di cornice posta intorno all'altare della crociera, come risulta dalle seguenti partite inedite:

Mr Antonius florentinus Inginerius magni hospitalis quod hedificatur debet habere scriptos in debito in isto m. fo. 126 a t°. per braz. 183 de canalibus lapideis qui sunt ad complimentum de brach. LV (?) positis in tectamine a sol. III d. III pro brachio die XIIII augusti . . . . ll. XXVIII sol. XIIII d. VIIII.

Item in debito Magni hospitalis per br. CC canalium lapideorum nondum positis in opera a sol. III d. III per bracch.° die XVII Augusti . . . . ll. XXXII sol. X.

Item in debito pro lapidibus unius aquaroli positi in prima camera hospitalis magni die XVII augusti. . . . . ll. I sol. XII.

Item in debito pro arcis X lapideis positis super colupnas porticus a ll. IIII pro singulo die XVII augusti . . . . ll. XL.

Item in debito pro lapidibus pro fenestrelis III positis subtus porticum et I subtus inclaustrum a sol. II pro qualibet die suprascripto . . . . ll. II sol. VIII.

Item in debito pro lapidibus pro fenestrelis VIII positis ad arcos tiburij magni hospitalis a sol. 12 pro singula die suprascripto . . . . ll. IIII sol. XVI.

Item in debito ut supra pro fenestrelis XII a sol. VIII pro qualibet positis ad cortixios die XVII Augusti . . . . ll. IIII sol. XVI.

Item in debito utsupra pro lapidibus laboratis ad fornacem pro porta parva ad scalam canepe die XVII Aug. . . . . ll. I sol. XII.

Item in debito magni hospitalis pro br. 37 cornixie posite circumcirca altari croxere et br. 52 posite circumcirca oculis frontespixiorum dicte croxere a sol. III pro br. die XXX aprilis 1464 . . . . ll. XIII sol. X.

Di più il salario consueto, così registrato.

Item in debito hospitali magno pro salario suo mensuali a flor. XX ex conventione facta de acordo ut patet in libro morelo 1459 in fo. 112, per uno anno finito in calendis aprilis 1464 . . . . ll. CCC LXXX IIII.

Da parte sua l'Averlino era debitore dell'ospedale per lavori eseguiti a suo conto da Martino de Curte. L'avere dell'Averlino veniva però soltanto registrato e i pagamenti ritardavano, poichè possediamo una lettera dell'artista al duca, nella quale fortemente egli si lagna. Questa lettera (fig. 101) è senza data, ma poichè l'Averlino dice in essa di esser al servizio dello Sforza già da quattordici anni, va collocata certo nel 1464-65.

Illustrissimo et Excellentissimo signore nostro.

Più e più volte ho fatto dire alla vostra excellenza chio harei bisogno parlare a quella alchuna cosa a me importante. Credo che la vostra signoria habbi occupationi assay per le quali li fatti miei siano messi da canto, et perche li mei a voy sono de minimi, per questo alle volte sono missi in oblivione. Ma perchè et allesser mio sono grandissimi et importano, per questo non meschono di mente. Da poy che tempo non avete di darme udienza, son constretto a scrivere in parte quello che a boccha voleva dire. A Vostra Signoria prego quella si degni udirmi et non habia a male quello che in questa per me vi si dice. Harei a dire più cose si per me si ancora a bisognio del hospedale ma per non tediare troppo la vostra excellenza io vi diro pure di fatti miei in parte et poi messer Cicco vinformara de laltre. Io in prima priego la vostra Signoria che poy me avete messo allopera di questo hospedale, che come per parole vostre, loro si sono ritenuti a farmi i miei pagamenti. Così priego quello dica loro in modo mi voglino pagare. Et perchè non crediate io habbia havere tre soldi ho fatto la ragione con il loro ragionato. Resto per infine a questo di mille duecento quaranta lire et 5 et 1. Io non ho possessione et quando ne havessi io determino se piace a voi desser pagato. Io sono stato con la vostra signoria quatordici anni. Io non ho comprato ne casa ne vignia, ne anche a Firenze ho mandato denaro nè per questa ora pare da che dovere may poterlo fare, si che questo non he il mio bisognio. Ho voluto havere pacienza per demonstrare che quello vi promisi con parole e con disegnio lo farei con fatti. Messer Cecco sa quanto tempo he che gli dissi: trovavo 25 ducati il mese, ma se in quel tempo ne havessi trovati cento non gli arei presi. Parlate con lui et quello sia

iusto sia. Et che io adoperi il mio ingenio in cosa che sia vanto et honore della Vostra Signoria Et sia certa quella ch'io anchora sono come he uno soldato che vuole fare guerra per aguadagniare et per adoperare la sua persona et virtu per havere fama et honore. Così io anchora non vorrei perdere quello che con gran faticha et tempo ho acquistato.

Fidelissimus servitor Antonius
Averlinus Architectus florentinus.

Excellentissimo principi Francisco Sfortie Mediolani Genueque nostro domino magnifico singularissimo etc.[1]

Scrive il Corio che i deputati dell'ospedale non pagavano l'Averlino, ma lo

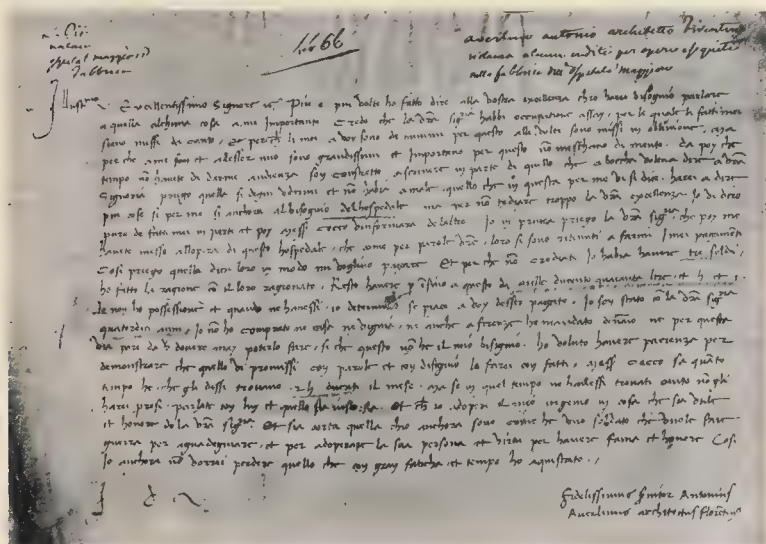



Fig. 101 — Milano, Archivio di Stato. Lettera dell'Averlino al duca Sforza 1464-65)

stimavano molto poichè fecero fare in suo onore da Cristoforo de Luoni una statua dell'Annunziata, come risulta dalla seguente deliberazione capitolare.[2]

1465 die Veneris 18 Januarii

Concluserunt mercatum cum magistro Christoforo de Luonibus lapicida quatenus hinc ad festum Sancte Marie Annuntiationis proxime debeat ad laudem Magistri Antonii Florentini Inzignerii factam dedisse et bene laboratam Annuntiatam unam in frontespixio croxerie respicientis versus sanctum Nazarium. Item hinc ad totum mensem aprilis proximum debeat fabricatum dedisse et consignasse in frontispixio respicienti versus fossatum, unum de' patre cum zarafini laboratum prout est alium in primo frontispixio in frontem.

[1] Milano, Archivio di Stato. Missive Sforzesche, Reg. 42; CORIO, nel *Politecnico*, pag. 734.

[2] Pubblicata dal CORIO, loc. cit., pag. 735, solo in parte.

Evidentemente l'interpretazione del Corio è errata, poichè non si capirebbe come volendo onorare l'Averlino, si facesse eseguire una statua dell'Annunziata non per regalarla a lui, ciò che in ogni caso sarebbe strano, ma per collocarla in una crocera dell'ospedale: le parole *ad laudem* debbono invece intendersi *secondo il lodo* del nostro artista che dirigeva i lavori.

Il 16 agosto 1465 cessa l'opera dell'Averlino all'ospedale. L'artista invecchiato e probabilmente stanco di dover ricorrere inutilmente al duca rinunciò al salario che

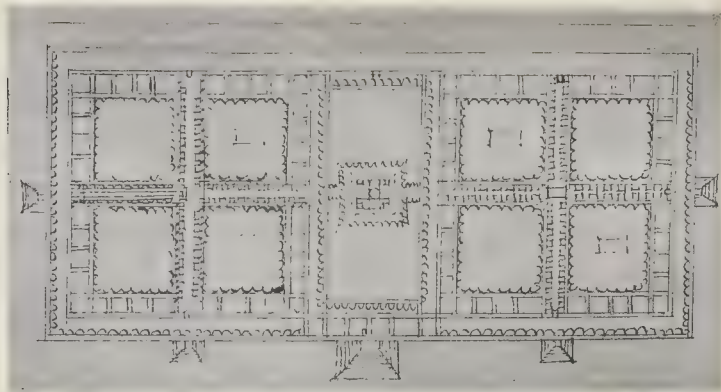



Fig. 102 — Pianta dell'Ospedale. Dal « Trattato d'architettura » (Cod. Vaticano, Reg. 1886)

gli era stato assegnato mettendosi a disposizione del capitolo nel caso avesse avuto bisogno di lui, e promettendo di visitare i lavori senza domandare alcuna mercede.[1]

1465 die XVI augusti

Coram prefatis dominis stipulantibus nomine hospitalis et pauperum, et coram ptibus bellino de inguarda, Augustino gnesso melchiorre de Castrino, et me petro de Lomati ac Iohpetro cavello. Magister Antonius florentinus Inzignerius et architector h. novi et magni, cum salario mensuali flor. XX vigore litterarum ducalium et conventionis per eum habente cum d.[ictis] deputatis pront contra in libro conclusionum, liberali animo et illari vultu manifeste dixit quod ipso habente solutionem eius quod habere debet ab hospitale ab hodie retro quod eius intentio est, et ita deliberat a modo in antea, quidquid non petere nec habere a dicto hospitali omnis predicti sui salarij, vigore dictarum litterarum et conventionis nec alio jure et predicta atenta inhabilitate hospitalis. Et quod se in futurum fabricari continget in hospitali, quod amore benevolo visitabit laboreria, et nichil pro mercede petet, nisi prout fuerit dispositione dominorum tunc deputatorum.

E ancora l'Averlino era in credito verso l'ospedale per salarii arretrati e forniture: ecco le partite che riguardano il nostro artista nel Mastro Ospedale 1465:

M^r Antonius florentinus Inginerius magni hospitalis debet habere scriptos in debito pro arcis VIIII positis ad voltas porticus magni versus ecclesiam sci Nazarii a ll. VIII pro

[1] Oettingen, *Leben*, pag. 64.

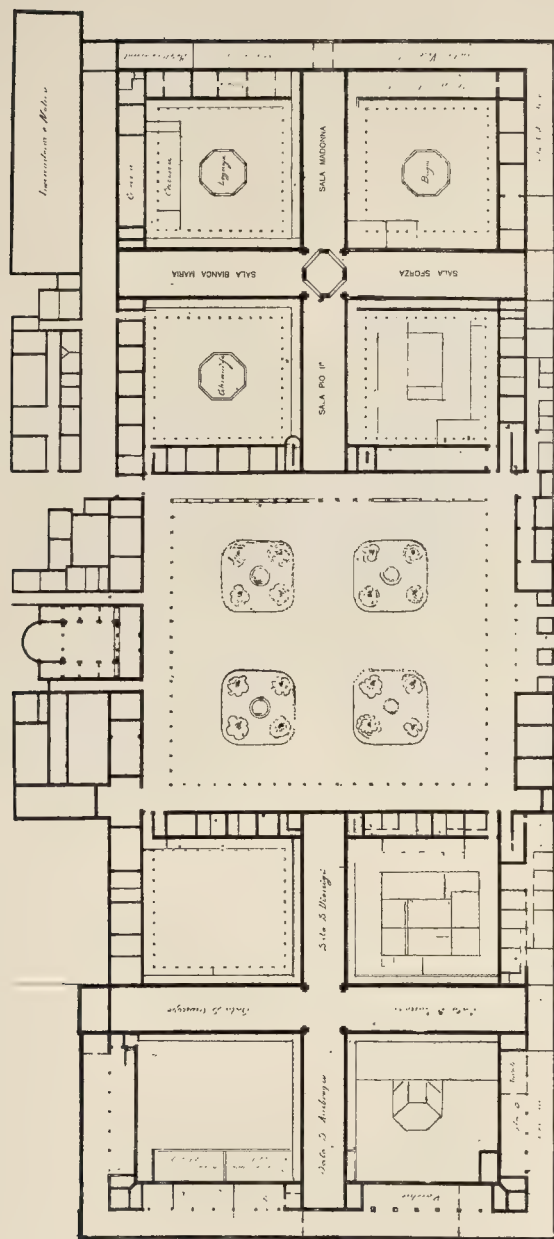



Fig. 103 — Milano, Ospedale Maggiore. Planimetria del piano terreno (stato attuale)

quolibet, per fenestrelis VI positis ad tres portas croxere a sol. 20 pro singula et pro fenestrelis XLVIII positis ad destros croxere a sol. VIII pro qualibet ut patet per listam suprascriptam et infilatam die V augusti . . . . ll. LXI sol. IIII.

Item in debito reparationibus hospitalis sancti Celsi per fenestris IIII positis ad hospitalem sancti Celsi ut patet in suprascripta lista infilata die V augusti . ll. VI sol. VIII.

Item in debito hospitali magno pro salario suo mensuali a flor. XX in mense more solito pro mensibus IIII incipiendo in calendis aprilis et finiendo ad calendas Augusti proximi passati . . . . ll. CXXVIII.

Con l'aggiunta di un residuo dell'anno precedente l'avere dell'Averlino ammontava a ll. CCCLXXXVII sol. XIIII d. X; pensando alle triste condizioni finan-

Fig. 104 — Milano, Ospedale Maggiore. Chiostrino del secolo XV

ziarie dell'artista, esposte nella lettera diretta al duca, si deve credere che se egli rinunciava al suo avere lo Sforza lo doveva compensare in altro modo, tanto più che in quel tempo gli aveva dedicato il suo *Trattato d'architettura.*

L'ospedale di San Celso posto nel quartiere di porta Romana, era uno dei ventinove ospedali minori di cui almeno venticinque furono riuniti all'ospedale nuovo; ed è probabile che l'Averlino vi lavorasse nell'occasione in cui l'edificio fu abbandonato e adattato forse ad altra destinazione.

Così finiva l'opera del nostro artista nella costruzione dell'Ospedale, vediamo ora quanta parte del suo progetto fu messa in esecuzione prima dell'agosto 1465, e in che stato egli lasciò la fabbrica.

Suo successore nella direzione di quest'opera fu Guiniforte Solari, figlio di quel Giovanni che era stato suo collaboratore alla fabbrica del duomo. Guiniforte veniva

eletto ingegnere e soprastante a tutti i lavori dell' ospedale, il 22 novembre 1465, cioè tre mesi dopo la rinuncia dell'Averlino. [1]

* * *

La descrizione da noi riportata per intero, che l'Averlino fa dell'Ospedale nel libro XI del *Trattato*, e i disegni che l'accompagnano, ci ha uno dato un'idea esatta quello che la fabbrica doveva essere. Si trattava come appare dalla pianta che vedesi nei codici del *Trattato* (fig. 102), di un grande rettangolo che aveva uno dei suoi lati maggiori lungo il Naviglio, e che portava alle estremità due quadrati, divisi nel mezzo da un grande cortile. Ognuno dei quadrati aveva nel centro due corsie che s'incrociavano, e nel punto d'incontro era una cupola o tiburio. Le crociere venivano così a formare nel quadrato quattro piccoli quadrati minori, che erano lasciati aperti con porticati a guisa di chiostri. Nel centro del cortile maggiore, pure circondato da porticati, doveva costruirsi la chiesa; all'esterno correva un portico a vôlte aperto ad uso di botteghe, il cui piano, come quello di tutto il piano terreno dell'edificio, stava quattro braccia al disopra di quello stradale. L'Ospedale di cui diamo l'attuale planimetria (fig. 103), corrisponde ora per intero al piano dell'Averlino, perchè fu ingrandito al principio del secolo XVII; nel secolo XV, come risulta dai documenti e dall'esame dell'attuale fabbrica, di tutta l'opera fu condotto a termine solo il lato destro verso San Nazaro, più una parte del cortile maggiore fino alla chiesa; e abbiamo veduto come non essendosi continuato il resto, nel 1462 si prese il provvedimento di chiudere lo spazio vuoto con un muro. Attualmente sussiste ancora nello stato antico la parte destra dell'ospedale, con la grande crociera al cui centro è ancora collocato, come nel piano dell'Averlino, un altare, in modo che da tutti i quattro bracci i malati possano assistere alla celebrazione degli uffici divini; al disopra dell'incrocio c'è ancora il tiburio ottagonale di cui parla il Mastro del 1464. Anche due fra i piccoli chiostri, di cui uno si dà qui riprodotto (fig. 104), sono opera dell'Averlino, attestata dalle partite dei libri mastri; essi si compongono di un doppio

Fig. 105 — Milano, Ospedale Maggiore
Graffito nel cortile dei Bagni

[1] Il documento di nomina è pubblicato dal MALAGUZZI-VALERI, *I Solari architetti e scultori*, pag. 77, e da esso risulta che ormai i lavori eran quasi completati, poichè si parla soltanto di *meglioramenta* da portare alla fabbrica, e di *providere indemnitati;* lo stesso stipendio che il Solari percepiva, tre fiorini al mese, lo dimostra. Anche il Mastro Ospedale non registra pel Solari che lievissime partite; nel 1466 il nome di lui figura solo per poche forniture di legnami, nel 1467 non appare affatto; nel 1468 è registrato il solito stipendio di tre fiorini, infine negli anni successivi il suo nome non figura più.

ordine di colonne con capitelli ionici sostenenti archi a tutto sesto, accompagnati da cornicette di terracotta lavorata, pure fornite dall'Averlino, che come apprendiamo dai Mastri fece eseguire anche gli stipiti, le cornici, gli architravi delle porte che mettono nei due piani dei chiostrini e che ancora si conservano, tutte semplicissime e di tipo classico. Nel chiostro ora detto della farmacia, si vedono

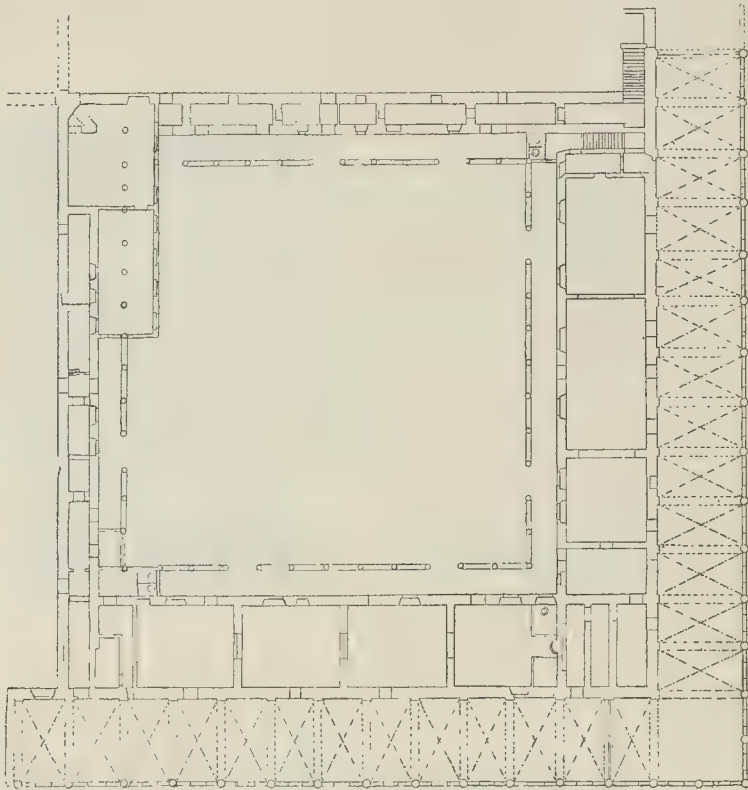



Fig. 106 — Milano, Ospedale Maggiore. Pianta dell'angolo verso San Nazaro

al primo piano nei pilastri di fondo alcuni graffiti (fig. 105) eseguiti più tardi, forse su disegni del nostro artista; gli uccelli e i vasi che vi sono figurati rammentano un po' lo stile di lui.

La pianta qui unita (fig. 106) dell'angolo dell'Ospedale verso San Nazaro, col chiostro detto dei Bagni, dà una idea chiara della costruzione, con le aperture che mettevano dal portico ora chiuso alla crociera e al cortile. I due chiostrini che rimanevano da fare, dopo quelli eseguiti dall'Averlino, furono finiti molti anni più tardi, nel 1486.

Esaminiamo ora l'esterno, malamente ridotto nello stato attuale (figg. 107-108) essendosi chiuso, per profittare dello spazio, il bel portico che girava all'intorno. Tutti gli scrittori, e da ultimo meglio degli altri il Malaguzzi, hanno notato la grave sconcordanza tra la parte inferiore delle facciate, formate da colonne ad archi pieni, e la parte superiore con le finestre ogivali. « La parte superiore al disopra della cornice o fascia, scrive il Malaguzzi, [1] nella quale campeggiano le finestre archiacute, fu costrutta dal Solari, e a riprova che questo ordine superiore non vuole aspirare ad accordarsi col sottostante sta il fatto della nessuna corrispondenza delle finestre

Fig. 107 — Milano, Ospedale Maggiore. Facciata sulla via dell' Ospedale
(Fotografia Montabone)

stesse con gli archi. La stessa costruzione materiale è diversa. Il primo piano è a mattoni a vista diligentemente disposti in modo che il cemento che li congiunge non si scorge, al contrario del secondo piano che rivela minor diligenza costruttiva ». Anche a noi pare che la parte superiore dell'edificio, con le finestre binate, ad arco acuto, divise da colonnette che in alcuni casi portano anche un anello a metà, non possa spettare all'Averlino, che a Milano si conservò sempre fedele alle forme classiche toscane, e nel *Trattato* che andava componendo proprio in quegli anni, non tralasciò mai l'occasione di biasimare lo stile nordico; ed è pure da osservare

[1] F. Malaguzzi-Valeri, *Milano*, Bergamo, 1906, I, pag. 84 e seg. Si veda anche dello stesso scrittore, *I Solari architetti*, ecc., pag. 94-98, e *G. A. Amadeo scultore e architetto*, Bergamo, 1904, pag. 161.

che con le finestre ogivali la facciata non corrispondeva più alla forma dei cortili interni a due ordini di archi tondi. Il Parravicini [1] crede che anche le colonne del portico esterno siano state cambiate dal Solari, perchè non corrispondono a quelle dei cortili, ma i documenti le assegnano all'Averlino.

Nella sala del Consiglio dell'ospedale si conservano due tele antiche, della fine del '400, una delle quali rappresenta il duca Sforza e sua moglie inginocchiati innanzi alla Madonna offrendo gran quantità di monete d'oro per l'erezione dell'Ospedale; l'altra (fig. 109) i due stessi personaggi inginocchiati innanzi al papa Pio II che consegna loro la bolla di fondazione; a destra nel fondo vedesi l'esterno dell'ospedale nello stato in cui allora si trovava. [2] Esso si presenta in questo modo (fig. 110): sopra un alto stilobate in cui si apre una serie di finestrelle quadrangolari, poggia un portico aperto, a vôlta, con colonne dai capitelli a fogliame, che sostengono archi tondi con cornici; nel centro si apre una porta con lunetta nella quale si vedono due mezze figure (forse l'Annunciazione); alla porta si accede per mezzo di una gradinata. Sopra agli archi corre una fila di finestre acute, binate; nel centro si apre una vasta terrazza nel cui fondo si vede un corpo centrale, che porta pure nel mezzo una bifora ed è sormontato da un grosso timpano triangolare nel cui centro c'è un medaglione con una testa di vecchio barbato. [3]

Nel *Trattato d'architettura* vedesi un disegno della facciata dell'Ospedale di Sforzinda (tav. 7, 4) che deve corrispondere in gran parte al concetto generale imaginato dall'Averlino per l'Ospedale Maggiore di Milano. Si compone di tre parti, separate nella facciata da specie di torri o corpi sporgenti sormontati da timpani triangolari; nel piano terreno vedonsi le porte delle canove; per tre scale si accede al porticato aperto, a vôlta, che manca però nella parte centrale; nel piano superiore le finestre sono ad arco tondo ciò che dimostra che veramente fu il Solari a collocarvi le ogive binate; nel centro sorge la chiesa fiancheggiata da quattro altissimi campanili; ai lati vedonsi i due tiburii che sormontano l'incrocio delle corsie.

Dopo l'allontanamento dell'Averlino, nel 1465, i lavori procedettero sempre più lentamente a causa della mancanza di mezzi; nel 1472 si ordinò al Solari la costruzione di nuovi locali verso il Naviglio, un anno dopo fu costruito dietro la cappella un cimitero. Il 7 dicembre 1481 a Guglielmo del Conte si ordinava di

[1] T. VESPASIANO PARAVICINI, *L'architettura del Risorgimento nella Lombardia*, Dresden, Gilbers, 1877, pag. 2-3.

Lo stesso autore, come anche l'OETTINGEN, *Leben*, pag. 33, credono che appartenga all'Averlino l'Annunciazione scolpita sulla lunetta di una porta che guarda il Naviglio. Il MALAGUZZI, *G. A. Amadeo*, pag. 12, crede invece di doverla identificare con quella di Cristoforo de' Luoni di cui parla il documento sopra riportato, del 18 gennaio 1465. Il Luoni è anche autore dell'arca di Andrea Birago in S. Marco di Milano, firmata « *Cristophorus de Luonibus fecit MCCCCLV* ».

[2] Il Malaguzzi, che pure riproduce il dipinto (*I Solari*, ecc., fig. 6 e pag. 94) lo crede del XVII secolo, « evidentemente copia di uno più antico del XV, andato perduto ». Si tratta invece di un'antica tempera su tela del secolo XV, a cui è stato dato un beverone caldo, penetrato così addentro che non lascia più veder traccia del colore primitivo. Secondo il Milanesi (Vasari, II, 448, 457) tanto questo che l'altro dipinto pure certamente antico, sarebbero opere di un tal Francesco da Vico eseguite nell'anno 1471. Il CAIMI, op. cit. pag. 35, così scrive: « ammiransi (nella chiesa) nelle cappelle laterali due tele a tempera di buono antico pennello: essi di recente restaurati danno i ritratti dei primi due illustri fondatori Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti sua moglie ». Il restauro fu eseguito nel 1855.

[3] Il MALAGUZZI, *I Solari*, pag. 94, prende il medaglione per una finestrella.

Fig. 108 — Milano, Ospedale Maggiore. Lato esterno verso San Nazaro

continuare il lavoro delle colonne di sarizzo di uno dei quattro chiostrini, e nel 1486 fu decisa la costruzione dell'ultimo di essi. Infine nel 1489 il capitolo ordinava la ultimazione del portico esterno verso San Nazaro, ma a causa dell'aumento dei prezzi, il lavoro fu subito dovuto abbandonare, e fu compito soltanto nel 1497.

La costruzione della chiesa nel centro della montagna in sostituzione della cappellina elevata al principio della fabbrica dell'ospedale, fu più volte progettata, ma non se ne fece mai nulla fino al secolo XVII al tempo della donazione Carcano.

L'Ospedale rimase nella forma e dimensioni in cui si trovava alla fine del 1400, fino al 1624, quando per mezzo di quella generosa donazione fu possibile conti-

Fig. 109 — Milano. Ospedale Maggiore
Sala del Consiglio
Fr. Sforza riceve dal papa la bolla di fondazione

nuare i lavori; crediamo interessante riportare la descrizione che ne dava nel 1508 il Giulini:

De magni hospitalis forma.

Hic magni hospitalis situs: forma ea cepta est ut templum Virgini dicatum sub eo quem diximus titulo duo ingentia quadrilatera spatia medium comprehenderent: neque tunc quidem aliud templo factum fuit nisi ut condendo cum cimiterio locus designaretur: earum vero de quibus diximus quadrilaterarum figurarum una a meridie condi coepta est quae crucis signo in aequas divisa partes inter crucis brachia exterioresque quadrati partes quatuor minora quadrata complectitur.

Hoc totum spatium extrinsecus in magnificam spetiem amplis porticibus circunspectum est nisi qua ad orientem vergit: quia ad urbis fossam protensum: illic sine porticu desinit: interius quatuor minora quadrata duplici porticu ambiuntur: ut commode per eas supernae

infernaeque domus atque officinae adiri possint: crucis forma ampliare super cetera mole extructa valitudinario dicata est. In quem locum singulis lectis seorsum excepti inopes aegri atque inter se velaribus distincti recipiuntur: ubi in medio crucis brachia coeunt: testudo surgit: et sub ea altare extructum est: quatuor crucis partibus cospicuum ut in lectis suis iacentes aegri bis quotidie, totiens enim illic sacra peraguntur commode sacrificantem spectare sacerdotem possint. A septentrione locus est ab alia templi parte alteri quadrilatero spacio relictus: *cuius nundum iacta sunt fundamenta* sed tenui tantum muro circumsepta eius area sicut templo cum eius cimiterio designatum esse locum ostendit. Pars igitur perfecta quae in crucis signum surgit ad eos continendos ut dictum est: qui affecta valitudine laborant fornicato opere inferius suspensa condendo vino lignisque deservit ac simul ut in eius parte

Fig. 110 — Milano, Ospedale Maggiore. Particolare della figura precedente

stabulari animalia valeant quae alendis inopibus coemuntur ad eius latera aegrorum sordes a singulorum lectis per occulta loca cloacis recipiuntur: ductaeque pronis canalibus aquae subterraneo opere eas extra urbem deferunt.

Minora quatuor spacia quae diximus inter brachia crucis esse comprehensa: officinas continent aegrorum atque inopum usibus necessarias in quibus culina: penarium, apothecaeque condendae farinae medicinalibusque rebus dicatae; item conclave honoris plenum ubi consilium gerendarum rerum quae ad hospitale pertinent praefecti: habent: praeterea locus ubi magistri rationum sub questore rem pecuniariam ac rationum libros curant: ubi scribae hospitalis iura observant ubi medici agunt; ubi hospites extra aegrorum numerum excipiuntur: atque hic quoque qui adversa valitudine laborantes honestiore sunt genere quod ne gregatim in valitudinario cum plebe contineantur, praeterea triclinium grande domesticae familiae atque iis qui aegris ministrant stratum maioribus porticibus in magni quadrati ambitu orrea super imposta sunt et quia aliarum quoque rerum quae dictae sunt numerosae donnus usibus necessitas incombit: minorum quoque quadratorum aedificia qua valitudinarium non attingunt suffossa atque fornicata furnos continent: thermasque ac calentia loca, item macellum et ubi lavandis purgandisque pannis calentium frigidarumque aquarum necessarius usus est. Haec omnia eo spectant ut commode inopum atque aegrorum necessi-

tatibus opera dari valeant quorum nisi ea haberetur ratio ne promiscue cum maribus feminae miscerentur parum laudis secum ferret cura quae alendis iuvandisque aegris adhiberetur. Eorum igitur qui huius hospitalis fundamenta iecerunt ea fuit mens ut duorum ingentium quadratorum quae ab eis ad meridiem ac septentrionem designata diximus alterum in marium alterum in feminarum usum separatim haberetur. Itaque interim dum alterius quod superest conficiendi vires fortuna imo verius divina bonitas subministrabit ut in parte confecta uterque sexus honeste contineatur: haec ratio inita est ut e quatuor valitudinarii beachiis tria quae ad ortum solis occasumque ac septentriones respiciunt maribus tantum dicata sunt. In quarto quod ad meridiem procurrit muliebris tantum sexus contineatur atque haec pars tabulato qua arae propinqua est a ceteris partibus discreta a marium consuetudine separetur.

La disposizione ideata dall'Averlino per le corsie dei malati era veramente ingegnosa e adattissima all'uso: l'apertura delle crociere sui quattro chiostrini permetteva una facile aerazione ed illuminazione delle gallerie.

L'artista nel *Trattato* si diffonde molto a parlare del modo in cui ha disposto i canali e i destri, utilizzando l'acqua del Naviglio, e collocandoli nella grossezza dei muri.[1] Questo sistema produsse presto degli inconvenienti, come ricaviamo da una lettera di Bartolomeo Gadio architetto che aveva la direzione del Castello, il quale ai 28 luglio 1473 riferendo a Cicco Simonetta la rovina di una cascina causata dall'imperizia di maestro Benedetto da Firenze, così scrive:

Se la V.ª Magn.ª se ricorda la bona memoria de lo Ill. Sig. passato (*Fr. Sforza*) *per esser facto ad questo hospitale per Mag. Antonio di Fiorenza decorrere l'acqua pluviana per li pilastri et guastando tutte le mure, me mandò per vedere questa cosa, et conoscendo io che non era durabile, ordinay de fare decorrere l'acqua da fora da le mura. Ma questi Fiorentini voleno fare de sua testa et a le fiate non sano quello se fazano.*[2]

Gli architetti lombardi non potevano rassegnarsi a subire la presenza di maestri toscani, che la *bona memoria* di Francesco Sforza aveva pure validamente protetti; e l'ostilità di cui si lamentava l'Averlino qualche mese dopo il suo arrivo a Milano nella lettera a Piero de' Medici, doveva perseguitarlo ancora dopo la sua morte.

Malgrado ciò l'opera dell'Averlino nell'Ospedale Maggiore incontrò il plauso generale, e bene a ragione il duca mostrava la fabbrica agli stranieri come una delle più belle e adatte della città; e quando nel 1624 fu costruita dal Ricchini la parte sinistra verso Santo Stefano, col cortile centrale, si tenne strettamente il piano ideato dal nostro artista; solo la chiesa non fu posta nel mezzo della gran corte, ma nel fondo.[3]

---

[1] *« ò ordinato che l'acqua che piove viene insù uno canale il quale è in sulla sommità e grossezza del muro »*. Lib. XI. Si veda l'opuscolo del CANETTA, *Cenni storici sugli acquedotti dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, 1884.

[2] BELTRAMI, *Il Castello*, pag. 146.

[3] Il Ricchini anche nella decorazione si attenne alla parte primitiva. Scrive bene il MALAGUZZI, *I Solari*, pag 93: « L'altra parte (la centrale della lunga facciata) più ricca e nella quale campeggia il portale d'ingresso fu eseguita dal Ricchini nel XVII secolo dopo il lascito generoso di Pietro Carcano, compreso il grandissimo e fastoso cortile d'onore. Al Ricchini, spinto da preoccupazioni archeologiche, spettano quindi le stesse finestre a sesto acuto della parte centrale della fronte presso l'ingresso: ce ne assicura lo stile gonfio ed esuberante delle terre cotte, della fascia delle finestre e i busti nei tondi al di sopra delle colonnette delle bifore, movimentati e tondeggianti come quelli di tre lati del grande cortile. Caratteristiche del Ricchini sono specialmente le mensole accoppiate a festoncini ornati di nastri che reggono i davanzali a scanellature e il fregio gonfio a cherubini e colombe col ramo d'ulivo nel becco, ricorrente al disopra degli archi chiusi, sotto i quali si impostano le finestre ».

L'Averlino oramai si era affermato come ingegnere; le prove, in parte fallite, da lui fatte al Castello e al Duomo, i numerosi lavori di minore importanza eseguiti a Bergamo, a Venezia, a Varese, gli avevano fatto acquistare le cognizioni tecniche necessarie, tanto ch'egli si accingeva perfino alla composizione d'un *Trattato d'architettura;* nei documenti dell'ospedale è chiamato di continuo *inzignerius*. E non solo il nostro artista erasi così mutato da trascurare le preoccupazioni decorative, per darsi tutto alla soluzione dei problemi pratici che richiedeva la fabbrica di un ospedale, ma lo vediamo perfino farsi imprenditore di lavori, assumendo le forniture messe all'incanto dal capitolo dell'ospedale.

La ricca decorazione in terracotta sulle facciate esterne della fabbrica, specialmente sul lato anteriore, non appartiene certo al nostro Averlino come molti continuano a ripetere, anzi tranne una piccolissima parte che può spettare al Solari, il resto è opera del XVII secolo.

Parigi, Collezione Lazzaroni
Francesco Sforza (Terracotta, secolo XV)

CAPITOLO VI

OPERE MINORI DELL'AVERLINO

IL DUOMO DI BERGAMO

(1456-1465)

La fabbrica dell' ospedale lasciava, specialmente nei primi tempi, molta libertà all'Averlino, che si allontanò più volte da Milano per attendere ad altri lavori: tra questi è da rammentare per primo la costruzione del duomo di Bergamo. Il 12 aprile 1457 si era solennemente collocata la prima pietra dell'Ospedale Maggiore; subito dopo l'artista dovè recarsi a Bergamo ai servizii di quel vescovo che faceva ricostruire il duomo, con licenza del duca di rimanervi solo per poco tempo: forse egli doveva dare soltanto i suoi consigli per l'inizio dell'opera. Sembra però che la sua assenza da Milano si dovesse prolungare oltre il permesso ricevuto, e il vescovo di Bergamo pregò il duca di lasciargli ancora per qualche tempo l'architetto.

Lo Sforza, ai 26 di aprile, così faceva scrivere all'Averlino:

Magistro Antonio de Florentia.

Per compiacere ad quello Reverendo Monsignore de Bergomo, siamo contenti et cossì per questa te concedemo licentia che possi ancora demorare li ad li soy servicij per sey di incomenzando immediate de poy Zobia proxima che viene.

Mediolani XXVI Aprilis 1457. Iohannes.[1]

Il vescovo scrisse di nuovo chiedendo un altro prolungamento alla licenza dell'artista, e il duca rispondeva tre giorni dopo prorogandola di altri sei giorni, e dandone avviso contemporaneamente al vescovo e all'Averlino con le seguenti lettere, la prima delle quali è inedita:

Reveren. dno Iohanni dei gratia epo pergamensi.

Desiderosi de fare cosa che piacia ad la R. v. siamo contenti respondendo ad le vostre littere che magro Antonio nostro ingignero resti li ancora per sey di come la ne rechiede et così li scrivemo opportune per le alligate.

Mediolani XXVIIII Aprilis 1457. Christophorus.

[1] Milano, Archivio di Stato, Missive Sforzesche, Reg. 32; Corio, nel *Politecnico*, pag. 729.

Ecco la lettera all'Averlino:

Magistro Antonio Averlino Ingeniario.

Per complacentia del Reverendo Monsignore el vescovo de Bergamo, siamo contenti, et per questa te prorogamo la tua licentia de stare li ancora sey di per fare quello sia necessario, per dare principio a quella chiesa, et gli fati ogni bene che te sia possibile.

Mediolani XXVIIII Aprilis 1457.

Christophorus. [1]

Da questa ultima lettera si ricava come il compito dell'Averlino fosse appunto quello di dare principio alla fabbrica del duomo, ma in quell'operazione si dovettero incontrare molte difficoltà a causa della ineguaglianza del terreno, così che l'artista fu costretto a rimanere a Bergamo oltre il permesso accordatogli dal duca, il quale alfine gli fece scrivere il 10 maggio richiamandolo immediatamente:

Dilecte noster, Tu say che ad rechesta del R. Monsignore el vescovo de Bergamo te mandassemo li per dare la forma allo edificio de la chiesa chatredale che intende hedificare quella comunità per alcuni pochi di, et così siando tu andato e restato li per alcuni di, dicto monsignore ne fe de novo rechedere che te devessemo lassare stare ancora per sei o octo di et così per compiacere alla R[a] soa te scrissemo che devessi restar li et siando mo passato lo dicto termino ne maravigliamo che tu non sii retornato avendo tu in le mane qui lo laborerio de lo spitale novo. Il perche siando la tua absentia de qui nociva al dicto hedificio volemo che tu togli dal dicto Monsignore bona licentia et da quelli spectabili Rectori et che tu debbi ritornare qua et in questo non perdi tempo alcuno.

Datum Mediolani X May 1457.

Laurentius.

Io. [2]

È da credere che a un ordine così perentorio l'Averlino abbia senz'altro obbedito; tuttavia non abbandonò per questo il lavoro iniziato a Bergamo, poichè nel *Trattato* egli si vanta di avere edificato il duomo di quella città, e quindi in epoche successive egli dovè recarsi spesso sul luogo a presenziare ai lavori che si eseguivano secondo i suoi disegni. Il libro XVI del *Trattato* contiene una lunga descrizione del duomo di Bergamo, che qui riportiamo per la prima volta e che ha tanto maggior valore in quanto l'opera dell'Averlino più non esiste, essendosi il duomo completamente ricostruito nel XVII secolo. L'Averlino imagina nel *Trattato* che la moglie del principe voglia far costruire una chiesa in un luogo tre miglia fuori della città, dove abitava un eremita, per unirvi un convento di monaci gerolamini, ed egli si offre di edificarla sul modello di quella che innalzò a Bergamo:

« Se vi piace io ne farò una nel modo ch'io ordinai a Berghamo, che era bella. Io vi dirò come stava. Io feci uno disegnio di legniame rilevato et misurato alla proportione secondo haveva a essere. — Dimmi che chiesa era quella che volevano fare? — Era il loro duomo. — Come non avevano essi duomo? — Madonna egli l'avevano ma era brutto. Siche essendo

[1] Milano, Archivio di Stato, Missive Sforzesche. Reg. 32, Corio, pag. 729.

[2] Milano, Archivio di Stato, Missive Sforzesche. Reg. 32; Corio; pag. 729.

vescovo uno il quale desiderava che ~~la~~ chiesa fusse bella et cognioscendomi mi domandò ch'io dovessi fare uno disegnio et ancora hordinarla loro in modo che ~~stesse bene secondo il sito~~ donde che questo vescovo vedendo più disegni finalmente insieme con quegli cittadini che erano diputati a dovere essere sopra acquella fabbrica elessono me che dovessi fare come ho detto disopra fare loro questo disegnio di legniame rilevato et proportionato alla misura del luogo dove haveva a essere et così lo feci loro in questa forma et misura che qui vedete in questo foglio disegniato il quale solo cento dieci braccia gli era di spatio per uno verso et pe laltro dove più largho era non più che sessanta et dal mezzo in giù non era se non cinquanta due. Questo veniva a essere piccolo esendo per lo duomo ma nel vero più spatio non v'era che forse l'arebbono fatta maggiore. — Ben dimmi pure come stava; semmi piacerà la faremo se none la faremo in altro modo. — La forma d'esso cioè nel modo ch'io lo feci di legniame si è questo el di fuori della parte dinanzi cioè la faccata le parti da canto stavano in altro modo. – Questa vista di fuori mi piace in quanto alla facciata dimmi quanto era alta questa et in che modo stava dentro che forse faremo in questo modo se mi piacerà come è fatto infino acqui in questo termine — Imprima vi dirò il fondamento et anche vel disegnierò un poco qui in digrosso; il suo fondamento stava in questa forma: in prima era per lo lungho come disopra dissi cento dieci braccia pel'altro verso era cinquantadue braccia et dalla croce in giù in verso la facciata et dalla croce in su verso l'altare grande era sessanta quattro di larghezza dentro di tutta tanto la croce quanto la nave era in tutto braccia trenta sei et come vedete qui per lo fondamento le sue scompartitioni erano in questa forma la sua cappella maggiore si era come qui si vede posta a levante et la sua facciata a ponente dove che di la et di qua dallo altare era una sagrestia di braccia dieci l'una per uno verso et pell'altro braccia sedici et innesse era una scala la quale andava disopra a le dette sagrestie. Et perchè questa loro chiesa vecchia scendeva parecchi gradi dal piano terreno l'alziamo tanto più dal piano terreno che non si scendeva ma si saliva braccia tre donde che per quello alzare fu mestiere di fare volte le quali volte ne facemo sepolture come qui nel fondamento dimostra et così di la et di qua al salire dell'altare grande feci due cappelle di larghezza di braccia dodici et così dalla parte opposita della medesima ragione poi ne feci tre di la et di qua alla entrata della porta dinanzi le quali erano di braccia undici l'una et ancora si saliva per gradi da tutte le parti. Ma perchè il sito non era piano si saliva più da uno luogho che da un altro et maxime dalla parte settentrionale et dacquella parte era la calonicha loro la quale ben che brutta fusse si sarebbe adattata et acchoncia in modo sarebbe stata bene. — Infino acqui mi piace assai io sono contento che la facci in questa forma. Ma pure arei caro che in qualche cosa si mutasse perchè non paresse totalmente tolta dacquella. — Bene io il disegnierò il dentro una partita et così alcuna delle parti di fuori et poi quelle cose che vi parrà da dovere rimuovere si rimoveranno. — Be i' nome di dio sia dimi quanto il facevi tu grosso quello fondamento. — Io l'avevo hordinato di quattro braccia grosso di quelle di Berghamo le quali sono una onca meno et uno decimo men che quelle di Milano et io voglio siano braccia cinque grosse perchè a me pare che quanto più è grosso il fondamento debba essere migliore — Questo è vero. — Io lo farò questo perchè poi potremo fare i muri più grossi. — Fa come ti pare — Et così hordinerò le sepolture dentro per tutto intorno in volta al piano terreno come proprio io haveva fatto acquella; l'altezza della nave cioè del corpo della chiesa sara di fuori infino il comigniolo del tetto braccia cinquanta due la quale sarà in volta tutta — Quanto farai alte le cappelle? — Le faremo alte braccia diciotto potremole fare di ventidue ancora se volete et staranno meglio di ventidue. Queste che sono alla entrata della porta perchè sono di braccia undici saranno a due quadri l'altre venghono a essere un poco meno — Bene i' nome di dio questo non importa — Disopra dacqueste cappelle dacanto perchè vengha all'altezza delle trenta due braccia faremo uno

andito il quale risponderà dentro nella chiesa et sarà di larghezza cinque braccia verrà in questa forma come qui in questo poco disegnio si può intendere et come si vede una di queste così è l'altra facciata da canto dentro, dacanto di fuori stava in altro modo; sarà alta la parte di fuori et queste pareti da canto braccia trenta due che gli verrà il tetto il quale arà di pendenza due braccia si che dentro viene a essere a l'entrata due per infino al piano et poi arà acquesta dirictura cioè acquesta fine una cornice di due braccia et uno mezzo in fuori dove verrà uno corritoio che si potrà andare d'intorno alla chiesa dal canto dentro et ancora di fuori et disopra da questa sarà la 'mposta della volta la quale faremo in croce in questa forma che qui si può comprendere per questo poco disegnio la quale verrà avere di voltura braccia dodici et mezzo siche viene a essere uno terzo et uno duodecimo della sua larghezza; arà tre contrafforti per ogni canto di due braccia l'uno i quali si moverranno su di dirieto del muro delle antedette cappelle et atraverserannosi sopra alle loro volte i quali andranno per infino a l'altezza del tetto di mezzo et per essi andrà uno condotto il quale ricoglierà l'acqua de' tetti i quali risponderanno in certe coacle le quali saranno sotto terra ne' detti fondamenti et queste acque saranno atte a rinettare tutte le brutture che ne' detti luoghi si facessero; l'altezza dentro viene a essere a uno quadro et mezzo istaranno in questa forma come qui si potrà comprendere. Come avete inteso la larghezza d'esse è braccia trenta et così viene a essere la largezza della trebuna del mezzo l'altezza sarà in tutto braccia novanta — In che modo novanta? Perchè imprima ell'è alta dal piano della terra braccia cinquanta due donde che vuole essere braccia dodici dagli archi in su per lo meno dove comincia la volta, la detta volta a mezzo tondo che è braccia quindici che sono in tutto braccia settanta nove et uno di muro che fa ottanta et la lanterna disopra si è braccia dieci che viene a essere novanta. Evi poi il pomo et la figura che va disopra che sarà ancora circha di dieci braccia siche verrà a essere poi in tutto braccia cento. Ecci poi e' campanili i quali faceva dirieto disopra dalle sagrestie et facevagli in questa forma imprima faceva uno quadro alla dirittura delle sagrestie come o detto d'altezza quanto era alto il tetto grande et in quello luogho ricingnieva colla cornice che andava intorno alla chiesa cioè quella ricoglieva l'acqua del tetto, et poi feci in su questo uno tondo di dodici braccia alto il quale haveva di circunferenza braccia trenta sei siche il diamitro veniva a essere braccia dodici et poi disopra acquesto feci uno hordine di colonne d'altezza di braccia otto tra basa et capitello in sul qual tondo gli metto dodici colonne intorno dove che ogniuna me ne occupa uno braccio donde che dall'una colonna et l'altra gli è di vano braccia due il che mi resta di diamitro braccia dieci dove io fo un altrò tondo di muro solo di braccia sei di diamitro et uno braccio grosso il muro siche me ne resta solo quattro di vano et in esso fo una scala dentro che va infino nella sommità et le dette colonne vanno a ordine infino alla detta sommità et sopra a ogni hordine di colonne metto una cornice alta due braccia sopra alla quale vanno l'altre colonne et cosi vanno tutte et tanto andavano alte in questo hordine che superava l'altezza di tutta la chiesa braccia trenta. Sichè veniano a essere cento trenta braccia gli ordini di colonne erano otto et così andava la detta scala dentro et anche di fuori sotto l'ordine delle colonne et ad ogni altezza delle colonne era una volta dentro et così di volta in volta andava infino alla sommità; havevano tante finestre quanto colonne et disopra le sue campane et uno ghallo su uno pomo per la cagione antedetta — Questi mi piacciono ma io vorrò stiano dinanzi alla facciata. Siche disegnierami cum poco solamente la facciata et uno di questi campanili et che si dia hordine a farla in questa forma — Preparate tutte le cose opportune acquesto hedificio furono messi e' maestri in opera sotto questo disegnio et con grande sollecitudine lavorato et fornito ». [1]

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 468-69 (sunto in tedesco).

Certamente per condurre a termine tutti questi lavori, l'Averlino deve essersi recato a Bergamo più di una volta, chè nell'aprile-maggio del 1457 si iniziavano appena le fondamenta. Durante lo scavo delle fondazioni si fece la scoperta di un tronco di legname pietrificato; e così la narra l'artista nel *Trattato:*

« Che mi ricordo quando in certa parte del fondamento della chiesa di Berghamo ch'io hedificai, fu trovata una pianta sotto terra di braccia più di sedici. La quale essendo grande e difficile saria stato averla cavata fuori; e però fu lasciata stare e murato sopra essa. Era nera come carbone, si che pensate quanto tempo questo legniame era stato, che considerato quanto era sotto. E quello non era di dire vi fusse stato messo per qualche cagione, perchè egli dimostrava i suoi rami come che quello per qualche via dovette allamarsi et a chascare, perchè forse in quel luogho doveva essere allora in spiaggia; in modo dovette o per pioggia o per altra via o come s'andasse. E si vedeva essere cascato ivi et ancora inanzi che Bergamo fusse hedificato. Questo doveva essere perchè qui in questo luogho fu ancora trovata. Era pure ancora un'altra chiesa murata disopra, benchè moderna fusse, pure grandissimo tempo era che fu fatta; benchè fondamenti d'essa non andassino tanto sotto, quanto vanno quelli di quella che è detta disopra. Et ancora nel medesimo fondamento poco distante da questo vi trovamo una pietra fatta per uno pezzo d'uno archo antico, il quale grandissimo tempo era stato fatto innanzi. Sanza dubbio questo legnio era stato in quel luogho assai tempo e starà ancora perchè como o detto gli murorono disopra ».

Che poi l'Averlino oltre ad aver iniziato le fondamenta e fornito il disegno e il modello in legno dell'opera, abbia anche atteso alla costruzione, lo ricaviamo da un altro passo del *Trattato* in cui a proposito delle varie qualità di marmi scrive:

« Credo che anchora per ytalia ne debbe essere, ma non è noto a troppi, se non che quando hedificai a Berghamo la loro chiesa maggiore perchè per la terra in alchuno luogo ne viddi del biancho et anche ne viddi del nero. Io ne domandai et fummi detto che n'era in un certo luogho di lungha circa di dodici miglia. Andai a vedere et era vero che dell'uno e dell'altro ve ne trovai pocho distante l'uno dall'altro et altrove non ho veduto ».[1]

L'Averlino nel *Trattato d'architettura* ricorda la costruzione del duomo di Bergamo tra le sue opere più importanti, insieme con la porta di San Pietro e con l'Ospedale Maggiore; non è possibile dunque dividere l'idea dell'Oettingen[2] che egli si limitasse a sorvegliare l'inizio dei lavori e a fornire il disegno, che poi altri architetti avrebbero continuato. La vicinanza di Bergamo a Milano, e la lentezza con cui procedevano i lavori dell'ospedale, spesso interrotti durante la stagione invernale, permettevano facilmente all'artista di recarsi di tempo in tempo a sorvegliare l'opera iniziata.

A giudicarne dalla sua descrizione, e dai disegni che l'accompagnano nel *Trattato*, l'Averlino risolse felicemente nella costruzione del duomo un difficile problema. Lo spazio riservato alla fabbrica era stretto e ineguale, e per accedere al vecchio duomo bisognava salire una scalinata; l'Averlino rialzò il livello della piazza con arcate, che formavano ambienti sotterranei, destinati alle sepolture. Le dimensioni dell'area

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 102 (in tedesco).   [2] Oettingen, *Leben*, pag. 38.

erano piuttosto ristrette, 110 braccia di lunghezza per 60 di larghezza; cosicchè per dare maggior imponenza alla fabbrica l'Averlino la sviluppò nel senso dell'altezza, imaginando una costruzione centrale con una cupola molto rilevata, tra due svelti campanili; la pianta era una croce latina ad una sola nave, con tre cappelle per ogni lato e una navata traversa poco sporgente, portante tre absidi; quelle laterali, più strette della centrale, misuravano dodici braccia di larghezza. I lati esterni erano ornati da ricche facciate, con arcature, e incrostazioni di marmi variati, nicchie e statue; anche l'interno era riccamente decorato. Ma nella fine del secolo XVII, il radicale rifacimento del Fontana distrusse interamente l'opera dell'Averlino; del quale non ci rimangono più, all'infuori dei disegni del *Trattato*, saggi di costruzioni religiose; anche la cappella dell'ospedale costruita durante la presenza dell'Averlino ai lavori, fu distrutta e rinnovata più tardi.

* * *

L'Averlino mentre era all'opera dell'Ospedale Maggiore, aveva contemporaneamente le funzioni di architetto ducale, e lo Sforza se ne serviva di continuo per lavori suoi particolari. Così nel marzo del 1458 lo inviava a Varese per «*fare certi ornamenti*» in una sua casa, accompagnandolo con una lettera in cui raccomandava al Marchese di Varese suo sopraintendente di fornire all'artista tutto ciò di cui avesse bisogno, senza *exceptione alchuna*.

Marchexio de Varexio.

Nuj mandiamo la al presento magistro antonio da Fiorenza nostro dilecto Ingegnero per ordinare che in quella nostra casa quale havemo li se fazano certi ornamenti secondo intenderay da luy. Pertanto volemo te debbi intendere con luy et bisognandoli più una cosa che unaltra gli provederay secondo sea el bisogno senza exceptione alchuna.

Mediolani 22 Martii 1458.

Cichus.[1]

Il Corio che ha pubblicato per la prima volta la lettera, le dà una falsa interpretazione credendo che si tratti di lavori da farsi al palazzo ducale di Milano che era quasi cadente quando lo Sforza divenne signore della città; ma in questo caso non ci sarebbe stato bisogno di una lettera trovandosi il duca a Milano; del resto il documento dice chiaro: *Nuj mandiamo là*...

* * *

A Varese l'Averlino dovè rimanere brevissimo tempo per recarsi subito dopo a Venezia, dove il duca lo mandava perchè traesse i rilievi di una sua casa posta nella contrada di San Polo; «la quale *chaxa de statio granda* era stata dalla serenissima donata al Duca di Milano in luogo di quella che allo Sforza era stata confiscata al tempo della guerra fra Milano e Venezia, e tale donazione

[1] Milano, Archivio di Stato. Missive Sforzesche, Reg. 42, fol. 12; CORIO, op. cit., pag. 731.

era stata fatta dopo che la stipulazione della lega fra il Ducato di Milano e la Repubblica Veneta, ebbe da questa rimosso ogni ragione di diffidenza verso il vecchio capitano di ventura, ben più fortunato del Carmagnola nel trarre partito dai nemici della serenissima ».[1] Ecco la lettera dell'Averlino (fig. 111).

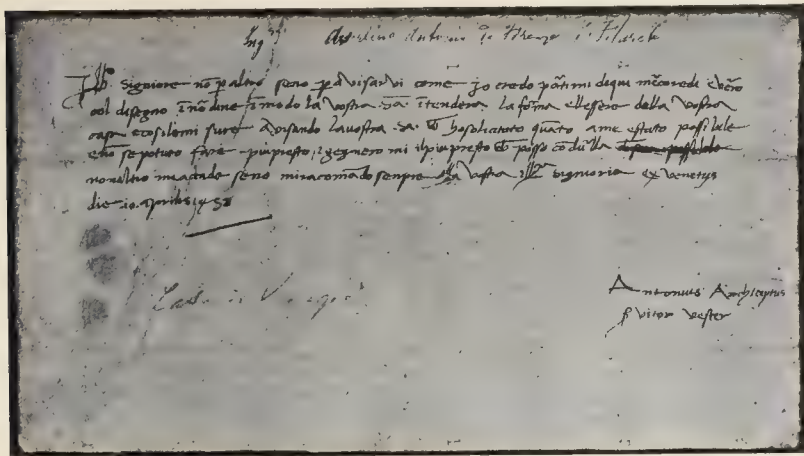



Fig. 111 — Milano, Archivio di Stato. Lettera dell'Averlino a Francesco Sforza (10 aprile 1458)

Ill° Signore non per altro se no per avisarvi come jo credo partirmi di qui mercoredi evverò col disegno innordine in modo la vostra Sa intenderà la forma ellessere della vostra casa e così le misure avisando la vostra Sa che ho solicitato quanto a me estato possibile e non se potuto fare più presto. ingegnero mi il più presto che posso condurlla non altro me accade se no mi raccomando sempre alla vostra ill.a Signoria. Ex Venetiis die 10 aprilis 1458.

Antonius Architectus
servitor vester.

Principi et ex^mo dno dn̄o mediolani atque papie anglerieque comiti et cremone domino meo singularissimo.[2]

L'Averlino aveva dunque eseguito i suoi rilievi in gran fretta, e tornò subito a Milano. La così detta *Cà del duca* a Venezia, posta sul Canal Grande, non ha a che vedere con quella di San Polo di cui trasse i rilievi il nostro artista; e che il duca cambiò solo nel 1461 con Marco Corner; cosicchè nella ricostruzione della casa di San Samuele fatta dal fiorentino Benetto Ferrini, il nostro artista non ebbe parte alcuna. La sua permanenza in Venezia nel 1458, fu brevissima, appena di una decina di giorni, ma i riferimenti continui ch'egli fa nel *Trattato* ai monumenti

[1] L. Beltrami, *La Cà del Duca sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia.* Nozze Albertini-Giacosa, Milano, 1900; Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, pag. 35.

[2] Milano, Archivio di Stato. Ingegneri-architetti, Antonio da Firenze. Pubblicata con errori dal Caffi, nel *Bibliofilo*, 1890, n. 6, pag. 88-89; dal Paoletti, pag. 35; dal Beltrami, *La Cà del Duca*.

veneziani ci fanno supporre che la prima dimora ch'egli fece in quella città nel 1449, quando eseguì la croce processionale di Bassano, dovè essere piuttosto lunga. Il libro XXI dell'opera contiene una estesa descrizione delle costruzioni sorgenti in luoghi *pantanosi et acquatici*, accompagnata da una serie di disegni che sono tratti certo da fabbriche veneziane; e a Venezia si riferiscono più volte gli esempii citati nel testo. Anche nel XIII libro, in cui si parla del modo di porre le fondamenta dei ponti, si portano come modello le palafitte delle fabbriche veneziane.

* * *

Non sappiamo esattamente in quale anno vada collocato un viaggio dell'Averlino a Bellinzona, per dirigere l'inizio dei lavori che si facevano intorno alle mura della città; « *per dar principio alla fossa et alla scarpa che se hanno far alla murata* ». Lo apprendiamo da un documento inedito dell'Archivio di Stato di Milano, senza data, senza segnatura, senza indirizzo; ma dal cui contenuto pare trattarsi di una minuta fatta da qualche segretario del duca per render conto al Signore delle varie corrispondenze ricevute:

La comunità de Belinzone per sue de 21 scrive essere stato li m^ro^ Ant^o^. Ingeniero per voler dar principio alla fossa et alla scarpa che se hanno far alla murata alche dicono haverli lui trovati tutti preparatissimi ma se doleno ben che li agrava de assai magior grandezza che non li fu dito da ms. Ambrosio ferraro non dimeno esser preparatissimi ad far quello vole v. s. ulterius la ringratiano de la complacentia de le biade per uso suo. Le qual baide (sic) per hauerle trouato tanto guaste, etc. etc.[1]

Da questo documento appare ancora una volta come l'Averlino avesse funzioni di architetto ducale, e come il Signore lo inviasse di continuo nei luoghi in cui aveva bisogno dell'opera sua, a Cremona, a Varese, a Venezia, a Bellinzona.

L'artista da parte sua aveva pel duca la più grande devozione e gli dedicava, il *Trattato d'architettura* che è tutta una glorificazione del mecenatismo dello Sforza; e allo stesso duca o al suo figlio Galeazzo dedicava anche una medaglia con la sua effigie e con una rappresentazione allegorica allusiva alla liberalità del Signore.

Della medaglia si conoscono due soli esemplari, uno già noto da tempo, nel South Kensington Museum di Londra, l'altro acquistato di recente (1902) dal Museo Artistico Municipale di Milano.[2] La medaglia del Museo di Milano (fig. 112) è di forma ovale, un po' ristretta verso la parte superiore, e misura mm. 80 × 67. Sul diritto appare il busto dell'Averlino vôlto di profilo a destra, coi capelli rasi, e accennati appena a punta di bulino, le vene delle tempie molto marcate, le rughe delle guance e della bocca assai profonde; tunica assai stretta e collarino. Il busto è circondato da un ramo d'alloro fiorito; tre api si posano sui fiori succhiandone il nettare; una di esse si trova vicinissima alla nuca dell'Averlino. All'intorno corre l'iscrizione a grosse lettere romane incise: ANTONIVS · AVERLINVS · ARCHI-

[1] Milano, Archivio di Stato. Ingegneri-architetti, Antonio da Firenze.

[2] S. Ricci, *Di una medaglia-autoritratto di Antonio Averlino detto «il Filarete», nel Museo Artistico Municipale di Milano.* Milano, 1902.

TECTVS. Il rovescio presenta nel mezzo un gran lauro dal largo tronco e dalle radici profonde, con rami riccamente fronzuti; a destra in alto è figurato il sole, una faccia umana vôlta di tre quarti, circondata da raggi; a sinistra in basso c'è un artefice seduto su uno scanno, che alza con la destra un martello per batterne un colpo su uno scalpello infitto nel tronco dell'albero, per mettere allo scoperto un alveare dal quale escono alcune api, mentre altre in gran numero ronzano a destra intorno a un altro alveare. All'intorno gira l'iscrizione: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS. Il confronto con il busto posto sul lato diritto della medaglia, rende certi che l'artista intento ad incidere il tronco è l'Averlino stesso.

L'allegoria delle api era cara al nostro artista, e non c'è bisogno di pensare che essa sia ispirata da un passo delle *Georgiche,* come vuole il Ricci; è vero che

Fig. 112 - Milano, Museo Artistico Municipale. Averlino: Medaglia autoritratto

il verso: *Ut sol auget*, ecc., ha tutto il sapore virgiliano, ma non fu certo l'Averlino a comporlo. Nel libro IV del *Trattato d'architettura,* narrando l'inizio dei lavori della città, l'Averlino così racconta di un segno propizio manifestatosi:

« In questo chavando uno di questi chavatori vidde un certo bucho ch'era lì propinquo a luì. Alzando la zappa, insù quel dritto diè in modo che levando uno gran pezzo di terra, schoperse una certa tana dove una grossa e bella serpe era inviluppata. Di che costui sbighottito e la serpe vedendosi scoperta et anche la sua habitazione guasta, presto alzò la testa e di quel luogho si partì molto severa e cholla testa alta, che pareva ch'ella fusse levata due bracia da terra e chosì inverso del centro del nostro circuito s'addirizzò. Vedendo questa così andare ogniuno guardava et uno fra gli altri chorse per volerla amazzare e con uno bastone le trasse per modo che se l'avessi colta sanza dubbio l'arebbe morta. Pure un pocho di punta per ischiancio la tocchò. Lei sentitasi tocchare chon grande velocità et impeto inchontra di costui s'addirizzò e sanza essere potuto aiutare se gli avolse al chollo e tanto lo strinse che la detta serpe gli tolse il fiato. E fatto questo in un momento se gli

svolse dal collo et andò alla sua via. Molti volevano andare per amazzarla. Veduto il Signiore questo così fatto augurio, fece comandare che niuno la dovesse offendere, non facendo ella molestia e non dessi impaccio a niuno per mezzo della nostra lineata città. E quando ella fu in el centro, dove era disegniata la piazza, e sendo a chaso et a fortuna quasi a mezzo della detta piazza una grossa et anticha querca choncava, non volle entrare in quella, ma adirizzatasi all'alloro su per esso andò; e trovatasi una concavità dentro, vi si misse. E stando così attenti tutti a riguardare questo animale il quale si trasse in questa pianta dell'alloro, uno scamio d'ape sopra al detto alloro si posò. E stando così attenti e mezzo stupefatti ogni persona di questo caso, il Signiore dice: Per certo questi sono auguri, che importano grandissima significhatione ».[1]

Nel libro VI del *Trattato* si dà la spiegazione di questi augurii: la serpe è un animale di lunga vita, e indica che la città sarà eterna; e come l'alloro è sempre verde ed odorifero, così sarà questa città:

« Et quelle ape disse come quello è uno animale pacificho et fruttuoso et sollecito, et non fa male a chi no ne fa allui. Ma quando lui è toccho, et toltogli la sua roba, pugnie stranamente. Così saranno gli uomini di questa città et sarà gran popolo come sono loro, et ancora anno Signiore et giustitia in loro. Et quando il loro signiore non può volare, loro lo portano et questo fanno per clemenza et per amore che portano al loro Signiore. Così sarà questo popolo, ameranno il loro Signiore ».[2]

Le api riappaiono anche presso il busto-ritratto dell'Averlino, figurato nell'iniziale del primo capitolo del *Trattato d'architettura* (fig. 113), nell'esemplare della biblioteca Trivulziana di Milano. Ivi si vede il busto in profilo dell'artista, con lo stesso costume che indossa nella medaglia, e due api, una delle quali gli sta sul petto e un'altra dietro il collo: forse questa figura è ricavata dalla medaglia stessa.

Potrebbe anche pensarsi che il nostro artista, che appare nel *Trattato d'architettura* amantissimo delle più bizzarre etimologie, avesse imaginato la comparazione per una certa analogia delle *apes* con il suo nome Averlino.[3]

È probabile, come anche il Ricci suppone, che la medaglia sia stata offerta dall'artista a Galeazzo Maria Sforza, in occasione della sua assunzione al potere (1466), quasi per incitarlo a continuare il benevolo interessamento del suo padre Francesco per le arti. Con Galeazzo l'Averlino era legato in stretti rapporti; e forse gli aveva insegnato gli elementi del disegno; nel *Trattato* il figliuolo del Signore ha una parte attivissima nella costruzione della Sforzinda, e Zogalia (Galeazzo) è il nome del re che, secondo si finge che narri un antico libro, aveva innalzata una splendida città sullo stesso luogo in cui sorgerà la nuova.

A tanti anni di distanza dall'esecuzione delle porte di San Pietro, si può dire che lo stile dell'Averlino non abbia subito un grande mutamento, e nella medaglia autoritratto si possono scorgere parecchi dei suoi abituali tratti caratteristici; però se la confrontiamo con l'autoritratto del maestro stesso sulle imposte di bronzo, riconosceremo come l'artista si è fatto assai più libero e padrone dei suoi mezzi.

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 134-135

[2] Oettingen, *Tractat*, pag. 213 (sunto in tedesco).

[3] Ci sembra sia da escludersi l'idea del Ricci che la rappresentazione e il motto che l'accompagna « più che un vano esercizio di imaginativa e una rimembranza classica, abbiano il carattere di emblema araldico ».

A ritenere che la medaglia fosse eseguita nell'occasione che Galeazzo salì al trono, non fa difficoltà il fatto che dopo la data del 16 agosto 1465, in cui l'Averlino rinuncia alla direzione dei lavori dell'ospedale non abbiamo più notizia della sua presenza a Milano. Certamente anzi l'artista rimase ancora nella capitale lombarda, poichè nell'atto di rinuncia promette di continuare a prestar l'opera sua quando il capitolo dell'ospedale lo richieda.

Tornò veramente l'Averlino a Firenze come alcuni suppongono,[1] o si recò a Roma come vuole il Vasari? Non possiamo rispondere in alcun modo a queste due domande, e del resto poco interesse avrebbe lo stabilire con esattezza questi fatti. Se l'artista rinunciava alla direzione dell'ospedale, dove era così onorevolmente trattato, fu probabilmente perchè le sue forze non gli permettevano più di attendere al lavoro, e con quella data si può dunque segnare il termine della sua attività. La seconda dedica del *Trattato d'architettura* ch'egli fece a Piero de' Medici, mentre in origine l'opera era dedicata allo Sforza, parrebbe dimostrare che veramente nella sua città natale, a cui anche da lontano era rimasto sempre legato d'affetto, egli andasse a cercare il meritato riposo alle sue lunghe e varie fatiche.[2]

---

[1] Oettingen, *Leben*, pag. 51.

[2] Anche il dono della statuetta di Marco Aurelio che nel 1465 l'Averlino faceva a Piero de' Medici potrebbe avvalorare questa ipotesi.

Non abbiamo tenuto conto, nell' enumerazione delle opere minori del nostro artista, di un busto di moro del Museo Correr, che serviva da soffietto a vapore quando lo si riempiva di acqua, che scaldata evaporava per la bocca aperta. La ragione per cui il Courajod (*Gazette archéologique*, 1887, pag. 290, tav. 39) attribuisce il busto bronzeo all'Averlino è soltanto questa, che nel *Trattato d'architettura* si descrivono soffietti di quel genere: a noi il busto di Venezia non sembra neppure di fattura italiana.

Milano, Biblioteca Ambrosiana. Medaglione in terracotta

CAPITOLO VII

IL TRATTATO D'ARCHITETTURA

(1460-1464)

NTONIO Averlino quando giunse a Milano non aveva ancora fatto probabilmente alcuna prova nel campo dell'architettura. Costretto dalla necessità a dedicarsi a lavori per i quali non aveva le conoscenze tecniche e l'esperienza necessarie, egli dopo lunghe prove, durante le quali incontrò ostacoli d'ogni sorta, si era messo in grado quando il Duca gli commise la fabbrica dell'Ospedale, di fornire i piani di un edificio perfettamente rispondente al suo scopo, e di sorvegliare di persona l'andamento dei lavori. L'*ischultor* divenuto *architectus* e poi *inzinierius*, volle allora consegnare in un *Trattato* i principii dell'arte di edificare, raccogliendovi tutte le conoscenze acquistate nella sua lunga e varia carriera. Mentre in realtà l'opera sua di costruttore era stata limitata e ristretta da contrasti d'ogni natura, artistici e finanziarii, egli, per sfoggiare la sua scienza, imagina nel *Trattato* che il magnifico Signore che lo ha preso al suo servizio, gli commetta la costruzione d'un'intera città. In quel paese di sogno, che il povero artista costretto a lottare giorno per giorno con le dure necessità della vita, imagina nel suo *Trattato;* in quel vero paradiso dell'architetto, non si conoscono difficoltà, non vi sono ostacoli: la terra è ricca di legni, di marmi, di acque; il Signore prodigo e munifico; l'artista ha la più grande libertà; centomila maestri da muro lavoreranno alla grande opera, e si vedrà la città meravigliosa, la Sforzinda, sorgere in pochi mesi come per incanto, con i suoi palazzi, le sue mura, le sue torri, i suoi ponti, i suoi templi sontuosi, gloria del Principe e dell'architetto.

A Milano l'Averlino, uomo del rinascimento, aveva avuto una fiera lotta da sostenere contro lo stile gotico imperante; ed egli imagina (reminiscenza questa di scavi a cui aveva forse assistito a Roma) che nello scavare la fondamenta della città si trovi un antico libro che contiene in greco, incisa su lamine d'oro, la descrizione di un'antica città che sorgeva sul luogo, fatta edificare da un favoloso re Zogalia[1]

[1] Sotto questo nome si nasconde Galeazzo figlio di Francesco Sforza; e si veda quanto abbiamo detto in proposito a pag. 228.

da un suo grande architetto Onitoan Nolivera;[1] il Principe ordina che nella nuova città si riproducano molte costruzioni dell'antica. Così l'Averlino voleva in certo modo sostenere con l'autorità di questo imaginario modello classico, i suoi principii architettonici che erano in completo contrasto con quelli dominanti a Milano; e ricordiamo qui che l'opposizione che il nostro artista incontrava nella capitale lombarda non era dovuta alla sua persona, ma al principio artistico di cui erano banditori i maestri toscani. « *Vero è,* scriveva l'Averlino a Piero de' Medici, pochi mesi dopo il suo arrivo a Milano, *che perchè noi siamo fiorentini loro ci fanno ripulsa* »; e venti anni dopo un architetto milanese, osservava a proposito del nostro: « *questi fiorentini voleno fare de sua testa et a le fiate non sanno quello se fazano* ».

Ma a vincere la ripugnanza degli architetti lombardi per lo stile classico, se poco effetto ottenne con le opere, tanto meno dovè riuscire l'Averlino con quel suo strano libro dell'architettura, che tiene più del romanzo che del trattato pratico; e probabilmente gli artisti contemporanei non lo avranno giudicato diversamente da come fece più tardi il Vasari, scrivendo: « *E comechè alcuna cosa buona in essa si ritruovi è non dimeno per lo più ridicola e tanto sciocca che per avventura è nulla più* ».

A noi oggi quel trattato romanzesco interessa invece assai più che l'opera scientificamente profonda di Leon Battista Alberti; considerato all'infuori della sua utilità pratica, che dovè esser minima, per non dir nulla, il libro dell'Averlino così vivace e spontaneo, pieno di allusioni personali, di riferimenti a fatti e opere del suo tempo, di invenzioni bizzarre, di creazioni favolose, piace più che quello rigido e misurato dell'Alberti, che dimostra una dottrina profonda e un'intima conoscenza dell'antico, ma è uniforme, freddo, monotono. L'Averlino nel *Trattato* lancia a briglia sciolta la sua fantasia, e come si compone un regno incantato ove le difficoltà materiali non esistono, così si sbizzarrisce nell'imaginare le più strane costruzioni, le più fastose decorazioni. Combattuto e ostacolato dagli altri artisti suoi contemporanei a Roma e a Milano, egli li pone nel *Trattato* tutti alla sua dipendenza, dirigendone l'opera, affidandone ad ognuno, secondo la speciale competenza, l'esecuzione delle varie parti. E per la grande impresa di costruire la mirabile città di Sforzinda, egli chiama tutte le sue forze, raccoglie tutta la sua esperienza, accumula tutto il suo sapere; e contraddicendosi spesso unisce l'antico e il moderno, il classico e il gotico, le forme toscane e le veneziane: benchè composto dopo il *De re aedificatoria* dell'Alberti, il *Trattato* dell'Averlino, come bene osserva il Dohme,[2] è documento di una più antica concezione artistica.

Del resto una delle ragioni che spinsero l'artista a comporre la sua opera fu quella di glorificare il suo protettore Francesco Sforza, e insieme di ingraziarsi il figlio maggiore di lui Galeazzo, sperando di ottenerne il favore in vista della sua prossima successione al trono paterno. Così l'Averlino fu costretto ad alternare la trattazione delle regole architettoniche con il racconto delle gesta del principe e dei suoi antenati, delle guerre, delle cacce, delle giostre; con l'elogio della pietà della di lui moglie

[1] Antonio Averlino.

[2] R. DOHME, *Filarete's Traktat von der Architektur*, *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsammlungen*, I, (1880), pag. 225-241. È il primo studio in cui si dà un breve sunto del *Trattato*, accompagnato da buone osservazioni critiche.

Bianca Maria che s'interessava personalmente della costruzione delle chiese e dei conventi; con le lodi all'intelletto del giovane Galeazzo che si dedicava con amore allo studio del disegno.

Come nelle sue opere plastiche, così anche nel *Trattato* mancò all'Averlino la facilità di dar forma artisticamente elevata alla materia greggia. Come talora l'idea dello scultore non seppe trovar le forme corrispondenti nel metallo e nel marmo, così lo scrittore imaginoso fu spesso impacciato dalle difficoltà dell'espressione, nuocendo alla chiarezza delle sue idee con la forma poco felice della dizione. Il suo periodare è monotono, abbondano le ellissi e le ripetizioni; si ha quasi l'impressione che l'opera sia stata scritta da qualche amanuense sotto la dettatura dell'Averlino, tanto lo stile ne è semplice e disadorno, come quello di un dialogo familiare. Il *Trattato d'architettura* ci fornisce la prova più chiara della poca cultura letteraria dell'artista, e ci induce ad escludere nel modo più assoluto che a lui possa appartenere un sonetto dedicato a Galeazzo Sforza e firmato *servulus Philaretes*, esistente in una carta della biblioteca Trivulziana.[1]

Tra le varie parti del *Trattato* manca la giusta economia; quando si presenta l'occasione di ricordare qualche opera da lui eseguita, l'autore dimentica il filo della narrazione per dilungarsi nella descrizione di essa; introduce lunghi episodii che non hanno nulla a che fare col soggetto di cui si tratta; e rimanda di continuo ai capitoli posteriori molte notizie e spiegazioni necessarie sul momento, dimenticandosi poi di trattarne in seguito. In principio l'autore dà un prospetto generale dell'opera sua indicando in quante parti sarà distribuita; ma subito dopo pochi libri si dimentica dell'ordine prestabilito e procede a caso, passando da un argomento a un altro d'indole diversissima.

Accanto al *Trattato* armonico, misurato, metodico dell'Alberti, quello dell'Averlino pare anche più slegato e sconnesso di quel che non sia in realtà, ma lo ripetiamo, come specchio dei tempi è più significativo e interessante.

L'Averlino accompagnò la sua opera con un gran numero di disegni, originariamente circa 250, che ci sono conservati nei codici che ancora possediamo del suo *Trattato*. Alcuni di questi disegni illustrano le concezioni proprie dell'artista, le mura e le porte della città di Sforzinda, i castelli, i palazzi, i templi che l'adorneranno; altri riproducono monumenti antichi di Roma, il Colosseo, la Mole Adriana, il ponte Sant'Angelo, l'obelisco del Circo Neroniano, spesso con una tale fedeltà che vien da pensare che l'Averlino, che li eseguiva quando mancava da Roma da quindici anni, dovesse ricopiarli su disegni fatti al tempo della sua dimora nella città eterna. Ancora una volta dunque il nostro artista traeva profitto dagli studi, dalle ricerche, dalle nozioni accumulate nei quattordici anni in cui rimase in Roma; a Roma si era formato il suo stile di scultore; a Roma aveva potuto ammirare e penetrare nello spirito dell'arte antica ricavandone le sue teorie e i suoi principii artistici. Alla sua conoscenza intima e personale del mondo classico dovè aggiungere a Milano elementi preziosi il grande umanista Francesco Filelfo, già da molti anni legato in amicizia con l'artista: l'Averlino lo introduce nel *Trattato* come interprete

[1] Lo riporta il Beltrami, *Il Castello*, pag. 148.

dell'antico libro aureo, e non è improbabile che con ciò voglia indicare il fatto che il Filelfo tradusse per suo uso dei passi di autori classici, massime dei greci.

* * *

In quali anni compose l'Averlino il suo *Trattato?* Durante il periodo in cui fabbricava l'Ospedale, lo dice egli stesso nella dedica a Piero de' Medici. Nel venticinquesimo ed ultimo libro dell'opera, si ricorda la morte di Giovanni de' Medici, quindi esso è posteriore al novembre del 1463; al tempo stesso si parla del vecchio Cosimo come di persona ancora vivente, dunque quel libro è anteriore all'agosto 1464, in cui egli morì.[1] Il libro ventiquattresimo finisce con la nota: « *explicit liber Vigesimus quartus de architettura die ultimo mensis Jannuarii* », così che è da credere che si tratti dell'anno 1464; per comporre l'ultimo libro l'Averlino avrà ancora impiegato qualche tempo, dunque si può ritenere che l'opera sia stata condotta a termine nei primi mesi del 1464. Probabilmente essa fu iniziata nel 1460, perchè l'autore nel libro IV finge che la costruzione della Sforzinda, si inizii in *questo millesimo de sessanta a di quindici d'aprile,* e non c'è altro avvenimento a cui possa riferirsi quella data. Nel IX libro si parla del pittore Domenico Veneziano come già morto, dunque esso è posteriore al maggio 1461, ciò che del resto è naturale poichè se per comporre tutta l'opera l'autore impiegò quattro anni difficilmente in un solo anno aveva già composto nove libri.

* * *

Il *Tratiato d'architettura* dell'Averlino ci è conservato nei seguenti codici:[2]

I. *Cod. Magliabecchianus.* Firenze, Bibl. Nazionale, segnato II, I, 140 (già XVII, 30). Sec. xv. Cart. fol. 192, cm. 29 × 40. È ornato con 209 figure collocate quasi tutte nei larghi margini, disegnate a penna e leggermente colorite all'acquarello; le mura e gli edifici in rosa, le acque in verdino; le piante di edifici sono colorite in rosa. Da questo codice è tratta l'edizione dell'Oettingen e le nostre citazioni. Il testo comincia a fol. 1 (Tav. IV), con la dedica a Piero de' Medici, e porta l'iniziale P in un rettangolo di cm. 5 × 9, in cui è figurato l'Averlino in piedi con lungo mantello violaceo, calze rosse e berretto rosso in capo, in atto d'impartire ordini a due operai uno dei quali va scalpellando una base, mentre l'altro misura un pilastro. In basso alla pagina c'è lo stemma de' Medici, sorretto da due puttini alati.

Ogni libro ha un'iniziale aurea su fondo di fiori e foglie, a varii colori.[3]

Di questo codice ch'era nella biblioteca Medicea si servì il Vasari, che come si è detto ne trasse molte notizie per le sue *Vite.* Esso è certo l'esemplare originale donato a Piero de' Medici; ne riportiamo qui la dedica:

« Perchè ho chonosciuto tu essere excellente et dilectarti di virtù et di chose degnie come degniamente è husanza negli animi gentili et maxime di quelle che danno perpetua

[1] OETTINGEN, *Tractat,* pag. 2.

[2] OETTINGEN, *Tractat,* pag. 7-35.

[3] Da esse son tratte le iniziali dei capitoli del nostro libro.

et degnia fama o Magnifico Piero de' Medici considerando questo io stimai doverti piacere: intendere modi et misure dello edificare questa è bene cosa degnia et conveniente a simili huomini per più rispecti maxime per comunicare i loro beni a molti che per bisogno et per necessita perirebbono et ancora perchè lunga fama rimangha della sua liberalità et virtù et questa loda voglio dare a te et alla chasa tua et maxime al tuo genitore il quale degnissimo riputo tra gli altri chi potrà dire che questo si dica a compiacenza ne a volunptà considerato che la testimonanza appare nelli excelsi difitij fatti per lo magnifico et degnissimo tuo padre Cosimo et per te ancora stabiliti et hordinati intra quali l'ornatissima cappella della innunptiata de Servi di Firenze et altre degnie cose in Firenze et di fuori non che propinqui alla nostra città ma fuori della Toscana in varij luoghi: in Milano una degnia casa come nel vigesimo quinto libro si vede così altri difitij per loro fatti ma lassiamo hora stare nelle parti nostre d'Italia ma per infino all'infedeli hanno fatto fabbricare et hedificare degni hedifitij dove si truova a cquesti nostri tempi huomini privati essere di tanta fama et degnia loda quanto questa l'altre loro virtù et particularita che si converrebbe loro non voglio dire quanto fu la prudenza et l'humanità di conservare et acrescere lo stato di sè et della sua republica et così ancora a crescerlo ma non mi voglio in questo distendere per al presente perchè il nostro suggetto non è se no ne dello hordine delli hedificij et la quale optimamente avete inteso e che sia vero specchisi in san Lorenzo in san Marcho et negli altri che vedere si possono si che avendomi affaticato a componere questa hopera stimai per le ragioni sopradette et ancora per la benevolenza et amore che ti porto et a te essere grato vederla et per questo a te la dirizzo benche non come si converrebbe sia degnia si per rispecto di tua magnificenza et si ancora per essa hopera che meriterebbe essere in latino et none in volghare ma stimando io da più essere intesa et ancora perchè in latino se ne truova da degnissimi huomini essere fatte de le quali credo ne sia copioso. Come si sia pigliala non come da Vetruvio ne dalli altri degni architetti ma come dal tuo filareto Architetto Ausonio averimono faentino[1] il quale fece le porte di san Piero di Roma di bronzo scolpite di degnie memorie di Ugenio quarto sommo pontefice sotto il quale le fabbricai e nella città di Milano il glorioso albergho de poveri di dio sotto Francesco Sforza duca quarto di Milano el quale colla sua mano la prima pietra nel fondamento collocò et altre cose per me in essa hordinate la chiesa maggiore di Bergamo ancora hordinai et in questo tempo quando avevo alquanto di vacatione questa con altre hoperette compuosi Si che non ti rincrescha alcuna volta leggere o fare leggere questo architettonicho libro nel quale come o detto troverrai varij modi di hedificare et così varie ragioni di hedifitij in esso si contiene per la qual cosa credo daranno alquanto di piacere a tuoi orecchi et perchè in esso ancora si contenghono proportioni et qualità et misure et donde dirivano i loro primi origine et questi mosterrò per ragione et per auctorita et per exempro et come dalla figura et forma dello huomo tutte dirivano et così tutte quelle cose che si deono observare a conservare il difitio et poi si tratta delle materie pertinenti allo hedificare et come s'anno a husare calcine et rene et pietre cotte et pietre vive legniami et ferramenti corderie et altre cose opportune et così de fondamenti secondo i luoghi et i loro bisogni et poi quello che appartiene all'architetto di sapere et così acquello che fa edificare et Così facendo credo che non piglierà errore nel suo hedificare ».

II. *Codex Valencianus.* Valenza, Biblioteca de la Universidad. Senza numero. Sec. xv. Cart. fol. 270, con 217 figure che son condotte in modo analogo a

[1] Queste parole sono state mutate; originariamente si leggeva, come si può riconoscere ancora, *Antonio Averlino fiorentino.*

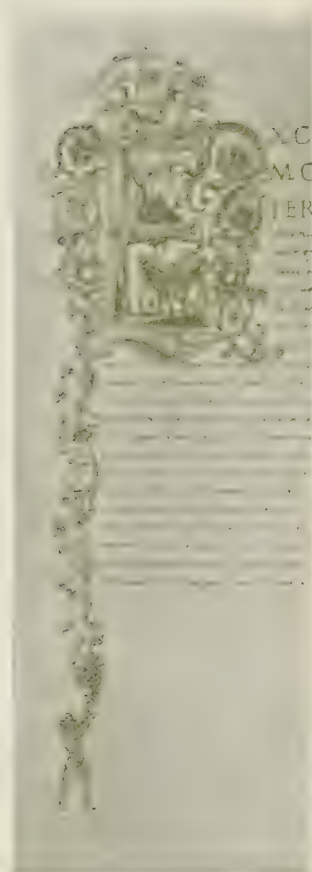



Fig. 113 — Milano, Biblioteca Trivulzio *Trattato d'architettura.* Iniziale

quelle del codice Magliabecchiano. Ha la dedica a Piero de' Medici. Porta nel frontespizio lo stemma di Alfonso duca di Calabria, reggente con suo padre Ferrante di Napoli, quindi il codice fu composto tra il 1470-90.

III. *Codex Trivulzianus.* Milano, Biblioteca Trivulzio: Cod. 863, Sec. xv. Cart. fol. 273, cm. 30 × 43. La filigrana porta il drago, stemma dei Visconti e degli Sforza, quindi devesi pensare che il codice derivi da Milano Le 156 figure che lo ornano, appena due terzi di quelle che vedonsi negli altri codici, son più vicine per alcuni dettagli a quelle del Valencianus che alle altre del Magliabecchiano, non sono colorite all'acquarello, e appaiono opera di una mano molto più debole. Porta la dedica a Francesco Sforza; fu acquistato in Firenze nel 1821 dal marchese Trivulzio, e pare eseguito qualche anno dopo la morte dell'Averlino. [1] Le iniziali dei varii libri sono in questo codice riccamente ornate, e colorite in verde, all'acquarello. La dedica allo Sforza ha l'iniziale E (fig. 113) che porta superiormente un vaso con la scritta MEMORI, e tre puttini; e negli spazii tra le aste orizzontali il busto dell'Averlino con due api, e lo stesso artista seduto scrivendo il *Trattato;* dalla lettera scende lungo il margine un fregio formato da un ramo a volute, con uccelli ed api. Il libro II ha l'iniziale H (fig. 114), che porta nello spazio superiore due figure di pastori ai lati di un albero; uno in piedi poggiato al suo bastone, l'altro seduto suonando un flauto, mentre un cane si rizza sulle zampe: queste scene pastorali ricorrono di frequente sulle porte di San Pietro.

L'iniziale del III libro, I, porta una figura giovanile poggiata all'asta della lettera; quella del IV è un E (fig. 115), che porta superiormente un busto virile, e tra le aste Ercole che strozza il leone, e un uomo che trascina un cinghiale; nelle volute che scendono dalla lettera, uno scultore che lavora ad una statua virile, e un busto all'antica in profilo; rappresentazioni che ricorrono quasi tutte sulle porte di San Pietro. L'iniziale del libro V è una P che ha nel tondo della lettera la rappresentazione di Era che pone gli occhi d'Argo al pavone, come vedesi nelle

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 16. Porgiamo i nostri più vivi ringraziamenti al sig. Marchese Trivulzio che gentilmente ci ha permesso di studiare il manoscritto e di ritrarne alcune fotografie, e al signor E. Motta bibliotecario, che ha agevolato in ogni modo le nostre ricerche nella Trivulziana.

porte di bronzo, e sei volute con teste all' antica in profilo e fiori. Nel libro VI si vedono ai lati dell' asta verticale dell' iniziale T le figure di Adamo e d' Eva in piedi; nel libro VII in una delle volute che si svolgono dalla lettera E, si vede un giovane seduto; nel libro VIII nell' iniziale L vedesi una donna seduta, che rimprovera un uomo che stando in piedi innanzi a lei si porta la destra al petto. Nella lettera L iniziale del IX libro ci sono due pastori uno dei quali suona il flauto; nella I del X (fig. 116) Ercole e Anteo, che si vedono anche sulla porta di San Pietro. Le iniziali degli altri libri sono semplici, senza decorazioni.

Fig. 114 — Milano, Biblioteca Trivulzio *Trattato d'architettura.* Iniziale lib. II

Fig. 115 — Milano, Biblioteca Trivulzio. *Trattato d' architettura.* Iniziale lib. IV

Queste iniziali dovevano trovarsi anche nel manoscritto originale dell'Averlino, il quale ancora una volta metteva a profitto i motivi usati nelle porte di San Pietro.

IV. *Codex Palatinus.* Firenze, Bibl. Nazionale. E. B. 15. Sec. xv. Cart. fol. 248, cm. 21 × 31. Contiene solo 19 figure disegnate a penna fino all'XI libro. Le particolarità dialettali indicano che è stato scritto nell'alta Italia; la semplicità dell' esecuzione fa ritenere che questo esemplare fosse destinato a un privato. Porta la seguente dedica a Francesco Sforza:

« Excellentissimo Principe per che ti dilecti d'edificare come in molte altre virtù se' excellente credo quando non sarà occupato in maggior cose, ti piacerà vedere et intendere questi modi et misure et proportioni dedificare le quale sono stato trovate da valentissimi homini: Si che tu come degno et magnanimo principe et optimo maestro di guerra et amatore et conservatore di pace quando non se' occupato da quella che per difendersi si fa con ragione: Tu per non istare in otio coll'efetto t'eserciti colla mente senza niuna istima di spesa: Questa è ben cossa degna a uno principe a simile exercitio attendere si per utilità si per gloria: et per accomodare anchora il suo tesoro a molte persone et dare vita a molti i quali perirebbero. E questo si vede in te et che così sia la testimonanza appare nello excelso tuo castello et in molti altri edificij: quali senza una grande ispesa non si

Fig. 116 — Milano, Biblioteca Trivulzio *Trattato d'architettura*. Iniziale lib. X

fanno: chome aqueducti cioe navilij principiati et instaurati et altre reparationi d'edificij di nuovo facti: che arebbono messo pensiero a quelli principi romani antichi: Piacciati d'acceptarla et vederla non per che de loquenza sia degna: ma solo per li varij modi di misure che s'appartenghano di sapere a chi vuole edificare: Per questo credo darà alquanto di piacere a tuoi orecchi: Si che non essendo così bene ornata pigliala non chome da oratore ne come da Vetruvio: ma come dal tuo Architecto Antonio Averlino fiorentino: Il quale fece le porti di bronzo di sancto Pietro di Roma iscolpite di degne memorie di sancto Pietro et di san Paulo et d'Eugenio Quarto sommo pontifice sotto il quale le fabricai. E nella inclyta tua cità di Milano lo glorioso Albergho de poveri di Christo. Il qualle colla tua mano la prima pietra nel fondamento collocasti: et anche altre cose per me in essa ordinate: Et la chiesa maggiore di Bergamo con tua lizenza ordinai: Si che Illustrissimo principe non ti rincresca di leggere o far leggere: per che in essa intendo chome o detto di sopra di trattare modi proportioni qualità et misure et donde dirivorono i primi loro origini e questi ti mostrerò per ragioni et per auctorità e per exenpli et come dalla figura et forma dell'huomo tucte si derivano e cosi tutte quelle cosse che si deono osservare a conservare et fare l'edifitio. E poi tractaremo di materie opportune all'edificare et chome s'anno a usare calcine harene o vuoi dire sabbione pietre cotte et vive legnami ferramenti e corde et altre cose opportune e così de fondamenti sicondo i luoghi e i loro bisogni e poi quello appartiene all'architecto o vogliamo dire ingegneri: Si che non dubito chi vorrà observare questi modi e misure non errerà a suoi edifitij ».[1]

Altri codici che contengono per intero o in parte il *Trattato d'architettura*, si conservano a Siena, a Torino, a Milano, ma non hanno valore essendo tutti d'epoca tarda, derivati dai quattro sopra indicati.[2]

Dell'opera esiste anche una traduzione latina fatta eseguire da Mattia Corvino dal suo storiografo Antonio Bonfini di Ascoli ch'egli aveva chiamato alla sua corte nel 1484.[3] La traduzione eseguita nello spazio di tre mesi,[4] è piuttosto sommaria; i passi difficili sono mutati, molti tralasciati; il XXV libro che tratta delle fabbriche dei Medici è notevolmente ridotto.

I codici che contengono la redazione latina dell'opera sono i seguenti:

I. *Codex Marcianus*. Venezia, Marciana, VIII, 11. Fine del sec. XV, fol. pergam. 173; cm. 30 × 49; contiene molti ornamenti e 214 figure, e le armi di Mattia Corvino. Oltre alla dedica a Piero de' Medici, ve n'è premessa una del Bonfini a Mattia Corvino, al quale certo appartenne questo ricchissimo codice.[5] Pare eseguito nel 1489.

[1] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 18-20.

[2] OETTINGEN, *Tractat*, pag. 20 22.

[3] La traduzione fu fatta su un esemplare italiano dell'opera, inviato da Firenze a Mattia Corvino dall'umanista Francesco Bandino.

[4] OETTINGEN, pag. 22.

[5] Si veda la lunga dedica latina in OETTINGEN, *Tractat*, pag. 25-32.

ERCHE chonosciuto tu essere excellente et dile
ctarti di virtu & dichose degnie come degniamẽ
te e husanza neglianimi gentili & maxime di quelle che
danno pperpetua & degnia fama o Magnifico Piero de medici
considerando questo io stimai doverti piacere
intendere modi & misure dello hedificare questa e
bene cosa degnia & conveniente asimili huomini per
piu rispetti maxime pcomunicare iloro beni amolti
che perbisognio & pnecessita perverebbono & ancora
pche lungha fama rimangha della sua liberalita
& virtu & questa loda voglio dare atte & alla
chasa tua & maxime al tuo genitore ilquale de
gnissimo riputo traglialtri chipotra dire che que
sto sidica acompiacenza ne avolumpta considerato
che la testimonanza appare nelli excelsi difitij fatti plo magnifico & degnissimo
tuo padre Cosimo & pte ancora stabiliti & hordinati intra iquali lornatissima
cappella della inunptiata deservi di firenze & altre degnie cose in firenze & di
fuori non che propinqui alla nostra citta mafuori della toscana invarij luoghi
i Milano una degnia casa come nelvigesimo quinto libro sivede cosi altri di
fitij ploro fatti malassiamo hora stare nelle parti nostre ditalia maper infino
allinfedeli anno fatto fabbricare & hedificare degni hedifitij dove sitruova a
questi nostri tempi huomini privati essere divenuti fama & degnia loda quanto
questa laltre loro virtu & particularita che siconverrebbe loro nonvoglio dire
quanto fu laprudenza & lhumanita diconservare losstato suo & della sua repu
blica & cosi ancora acrescerlo manonvoglio inquesto distendere palpresente pche
il nostro suggetto non e senone dello hordine delli hedificij & laquale optimamẽte
avete inteso & chesia vero specchisi insanlorenzo insan Marcho & neglialtri che
vedere sipossono siche avendomi affaticato acomporre questa hopa stimai ple
ragioni sopradette & ancora plabenivolenza & amore che tiporto a atte
essere grato vederla & pquesto a te ladirizzo benche non come siconverre
bbe sia degnia si prispecto di tua magnificenza & si ancora pessa hopa che
meriterebbe essere inlatino & none involghare ma stimando io dapiu essere in
tesa & ancora pche inlatino senetruova dadegnissimi huomini esse fatte dele
quali credo nesia copioso. Come sisia pigliala non come da Vetruvio ne dallial
tri degni architetti ma come dal tuo filareto Architetto Antonio averlino
fiorentino ilquale fece leporte disanpiero di Roma di bronzo sculpite di degnie mem
orie di Vgenio quarto sommo pontefice sotto ilquale lefabbricai & nella citta
di Milano il glorioso albergho de poveri dedio sotto Francesco sforza duca quarto
di milano el quale colla sua mano laprima pietra nelfondamento colloco & altre co
se pme inessa hordinate la chiesa maggiore di Bergamo Ancora hordinai & inquesto

A & crescere

TRATTATO D' ARCHITETTURA

COD. MAGLIAB. FOL. 1.

II. *Codex Reginensis*. Roma, Vaticana. Reg. lat. 1886. Sec. XVI; fol. cart. 172; cm. 29 × 42, con 214 figure che corrispondono a quelle del codice Marciano, di cui anche per il testo il Reginense si rivela copia; [1] esse sono colorite all'acquarello con fondi turchini perchè i membri architettonici abbiano maggiore risalto.

III. *Codex Sirletanus*. Roma, Vaticana, Lat. 4966. Sec. XVI, fol. cart. 173; cm. 29 × 43; senza figure. Appartenne al cardinal Sirleti. È copia dal Marciano.

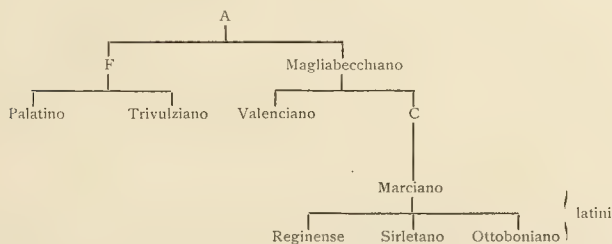
IV. *Codex Ottobonianus*. Roma, Vaticana, Ottob. lat. 1548. Sec. XVI, fol. cart. 483, cm. 20 × 26, senza figure. Copia dal Marciano.

Due altri codici, uno Vaticano Ottob. lat. 1300 del XVII secolo, l'altro Ambrosiano A. 71, inf. 7, contengono solo alcuni libri del *Trattato*.

Riassumendo, all'infuori delle copie tarde, possediamo quattro esemplari del *Trattato* nel testo italiano; ma possiamo supporre l'esistenza di altri andati perduti, cioè:

1. L'originale dell'Averlino, A.
2. L'esemplare dedicato a Francesco Sforza, F.
3. L'esemplare italiano di Mattia Corvino servito per la traduzione latina, C.

Di questi il più riccamente ornato doveva essere l'esemplare dello Sforza, il quale aveva forse anche le iniziali con le volute d'acanto a soggetti classici, che appaiono nel codice Trivulziano. Il numero dei disegni che illustravano l'esemplare primitivo del *Trattato*, doveva esser molto più grande dell'attuale, poichè più volte ricorrono nel testo le frasi « *come si vede qui disotto disegnato* »; « *come vedete qui disegniato* »; « *qua dallato sarà disegnato* »; mentre poi manca la figura corrispondente. I disegni erano eseguiti certo con molta maggior cura che non appaia dai manoscritti in cui ora li vediamo; essi erano coloriti a varie tinte a seconda che nei varii monumenti riprodotti v'erano parti in marmo, in bronzo, in oro; ciò appare da una frase del libro IX in cui si dice: « *come per questi disegni si può intendere, i quali dove che è l'oro, questi sono gialli* ».

Dei varii codici ora esistenti si può stabilire il seguente stemma:

[1] Dal Reginense abbiamo tratto la nostra figura 102.

* * *

Crediamo utile, in attesa dell'edizione critica completa del *Trattato d'architettura*, alla quale attendiamo, di dare un ampio sunto dell'opera riferendoci, sia per il testo che per le illustrazioni, al codice Magliabechiano.[1]

LIBRO I.

Introduzione — Scopo e argomento dell'opera; sua partizione; critica dello stile moderno. — Corrispondenza delle misure architettoniche con quelle delle membra umane; enumerazione e nomenclatura delle varie misure; origine dell' edificio, sue vicende; necessità di mantenerlo. — Celebri fabbriche antiche ora perdute, delle quali rimane memoria.

Illustrazioni.

1. La misura del piede. Tav. I, 1.
2. Adamo sotto la pioggia. Tav. I, 2.

3-4. Costruzioni di capanne dei primi uomini per mezzo di rami e di foglie. Tav. I, 3, 4.

Nel codice Trivulziano c'è in più la figura del labirinto di Porsenna nominato tra le fabbriche celebri ora sparite.

CONTENUTO.

Trovandosi una volta l'Averlino in un convito dato da un Signore, uno dei presenti disse che l'arte dell'edificare gli sembrava assai più facile di quanto si crede, e che per esercitarla non c'è bisogno di misure, di geometria e di « *molte altre novelle, che dicono bisognia sapere* ». L'artista, udendo tali ragionamenti, si offre, come il solo tra tutti che sia intendente della materia, di *narrare i modi e misure dello hedificare*. Dividerà in tre parti il suo dire; la prima

« conterrà l'origine delle misure e così dello hedifitio, e donde derivò et come si debbe mantenere et delle cose opportune per fare esso edificio; et così quello s'appartiene di sapere a chi vuole hedificare per essere buono architetto, et quello ancora, contro ad esso si dee observare. La seconda conterrà il modo et la hedificatione, a chi volesse fare una città; et in che sito et in che modo deono essere scompartiti gli edifitij et le piazze e le vie, a volere che fusse bella et buona et perpetua, secondo il corso naturale. Nella terza et ultima parte conterrà di fare varie forme d'edifitij, secondo che anticamente s'usava; et ancora alcune cose da noi trovate, et anche dalli antichi imparate, che oggi dì sono quasi perdute et abbando-

[1] Rammentiamo ancora una volta che le nostre citazioni sono indipendenti dall'edizione del' OETTINGEN.

nate, et per ragioni s'intenderà, che antichamente si facevano più degni edifitij, che hora non si fanno ».

A domanda del Signore che lo interroga sugli edifizii moderni, la chiesa di Milano, la chiesa di Firenze, ecc., risponde con una critica di quelle costruzioni che paiono belle perchè sono di grande spesa.

Per le misure dell'edificare l'uomo si è ispirato alle misure del proprio corpo; cosicchè prima l'autore narrerà *la misura dell'huomo et membri et proportioni;* e misurerà *questa figura del huomo a membro a membro, acciò che membro a membro possa nel tuo hedificio intendere bene ogni sua misura.* Fatta l'enumerazione delle varie misure e datane la nomenclatura, l'autore passa a *vedere onde è derivato l'edificio et per che necessità la prima volta fu trovato.* Osserva poi che l'edificio ha *entrate et uscite come l'homo* e come l'uomo *vive et more,* e svolge a lungo tali raffronti portando numerosi esempii di monumenti antichi e dimostrando la necessità di mantenere l'edificio, altrimenti per *bruttura marcisce;* però come *e' se mangia e poi pure si muore, et anche l'edificio bisogna che venga pure meno per rispetto del tempo.* Ma di molte celebri fabbriche che oggi più non esistono è rimasta la fama come è rimasta quella di tanti uomini grandi dell'antichità.

LIBRO II.

L'architetto è come la madre, che genera l'edificio, e il Signore committente è il padre. — Divisione dei varii generi d'edificii e suddivisioni. — Idea di costruire la città di Sforzinda, approvata dal Signore; descrizione del luogo in cui dovrà sorgere; suo piano generale e misure.

Illustrazioni.

1. Figura della valle Inda attraversata dal fiume, con la pianta della città. Tav. 2, 1.

2. Pianta della città, formata da due quadrati congruenti iscritti in un cerchio; gli otto angoli e i punti d'incrocio portano le lettere da A a Q. Fig. 117.

Nel Reg. 1886 le due figure portano le scritte: *Figura vallis — Forma civitatis.*

CONTENUTO.

Continuando il paragone tra l'edificio e il corpo umano, si espone in che modo esso viene generato:

« Dimmi questo generamento in che modo egli è il generare dello hedificio? Si è in questa forma che sì come niuno per sè solo non può generare sanza la donna un altro così etiandio a similitudine lo hedificio per uno solo non può essere creato et come sanza la donna non si può fare così colui che vuole hedificare bisognia che abbia l'architetto et insieme collui ingenerarlo et poi l'architetto partorirlo et poi partorito che l'à l'architetto

viene a essere la madre d'esso edificio. Ma innanzi che lo partorisca come proprio la donna che nove o sette mesi in corpo lo porta come di sopra t'o detto così l'architetto debba nove o sette mesi fantasticare et pensare et rivoltarselo per la memoria in più modi et fare varij disegni nella sua mente sopra al generamento che lui ha fatto col padrone secondo la volunptà sua. Et così come la donna ancora sanza l'uomo niente fa così l'architetto è madre a portare questo ingeneramento et secondo la sua volunptà quando l'a bene ruminato et considerato et in molti modi pensato debbe poi eleggere quello gli pare che sia più comodo et più bello secondo la terminatione del generante et fatto questo partorirlo cioè farne uno disegnio piccolo rilevato di legniame misurato et proportionato come che à a essere fatto poi et mostrarlo al padre et perchè t'o asomigliato l'architecto alla madre così è bisognio che sia balia et così bisognia che sia madre et balia. Et sicome la madre è amorevole del figliuolo così lui con quello amore et diligenza alevarlo et acrescerlo et fornirlo se è possibile, se non lasciarlo hordinato per modo che non perischa per suo manchamento si come la buona madre vuole bene al suo figliuolo et mediante l'aiuto et sapere del padre s'ingegnia che sia da bene et che sia bello et dalli buono maestro perchè vengha valente et che sia laudato così il buono architetto si debba ingegniare di fare il suo hedificio bello et buono. Et come la madre s'ingegnia di trovare buoni maestri al figliuolo così l'architetto debba trovare buoni maestri come son quelli da muro e tutti gli altri che anno a lavorare se già il padrone non gl'impedisce sanza la volonpta del quale lui sarebbe come la donna che contra la volunpta del marito non può fare alcuna cosa così è proprio a similitudine l'architetto. Diremo qui alcuna cosa di quello che s'apartiene a fare a l'architetto et anche quello che si conviene essere fatto inverso di lui.

Apartiensi a l'architetto essere praticho in più cose ma al presente non voglio dire quello si convengha allui di sapere perchè intendo tractare altrove. Ma solo quello che sia suo huficio circha al provedimento dello hedificio quando è generato et diterminato secondo che è detto disopra. Et cosi diremo ancora quello che debbe essere fatto inverso di lui da colui che l'a eletto per ordinatore et fattore di quella cosa che egli ama. Non è altro lo hedificare se none un piacere volunptario chome quando l'huomo è innamorato et chi l'a provato il sa che nello hedificare c'è tanto piacere et desiderio che quanto più l'uomo fa più vorrebbe fare et pure che egli possa mai non guarda a spesa et di questo tutto si vede la sperienza. Così come uno quando è innamorato volentieri va a vedere la sua amorosa. Et quando ella è in luogo che egli la veggha non gli rincresce et non gli viene a noia il tempo così colui che fa hedificare va volentieri a vedere il suo hedificio et quanto più lo vede più lo vorrebbe vedere et più gli cresce l'animo et quel tempo passa et non gli rincrescie mai o di ragionarne o di guardarlo come lo innamorato proprio di ragionare dell'amorosa ».

Bisogna anche che l'architetto abbia buoni muratori, e che ci sia persona adatta per occuparsi delle spese e del buon andamento di tutto, senza però imporre la propria volontà all'artista il quale deve esser tenuto in conto; *dee essere honorato et amato.* Veduto quanto riguarda l'architetto *hora è da vedere quante spetie di edifici sono.* Sono di tre specie: sacri, pubblici, privati. I *sacri* a lor volta sono di *tre ragioni:* comuni, come il duomo della città, pubblici come i conventi di frati minori, privati come i monasteri. I *pubblici* sono *palazzi de' Signiori e di Signorie cioè palazzi dove si tengha ragione de' officij,* e inoltre le taverne, alberghi, *luoghi venerei,* e teatri. I *privati* sono poi di tutti gli altri, e si distinguono in case *de' gentili huomini et populari et infimi.* Ci sono poi gli edifizi di campagna pei gentili e pei rustici, e le fortezze a guardia delle terre.

L'autore espone poi la sua idea di edificare una città:

« Parrebbe forse meglio ad alcuni a dovere cominciare a piccholi hedificij a volere mostrare il modo et l'ordine dell'edificare et poi venire seguitando per hordine i maggiori et io ho fatto un mio pensiero di volere hedificare et principiare una città in nella quale hedificheremo tutti hedificij che in essa s'appartengono et tutti con ordine et con misure secondo che a ciascheduna s'aparterrà et che si converrà. Ma perchè per me solo non la posso hedificare

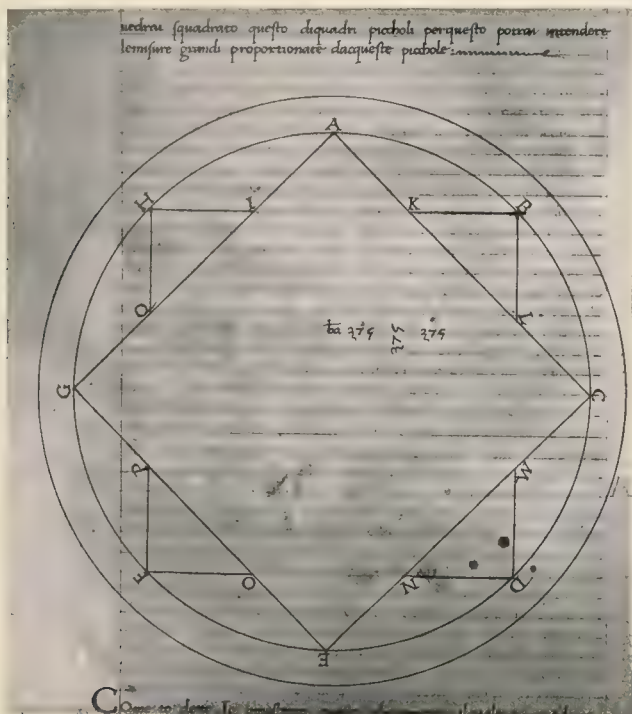



Fig. 117 — Codice Magliabecchiano. Pianta della città di Sforzinda (lib. II)

innanzi con quello che ha a spendere ne voglio ragionare et se egli sarà contento della spesa io la hedificherò. Ma imprima gli farò il disegnio innanzi ch'ella si cominci a fondare o altre cose fare, ò pensato il modo il quale credo che gli piacerà Et al presente perchè non è troppo occhupato gliele voglio andare a dire credo che la fantasia gli piacerà come fece quella di Democrate ad Alexandro Magnio. Io gli o parlato et lui m'a risposto che la inventione gli piace, ma che non vuole vedere il disegnio et che per ogni modo la vuol fare. Et che in mentre io peno a fare questo disegnio che io gli dicha quello che bisognia principiare a fondarla.

. . . .

Siche io intendo adesso di principiare il disegnio della sopradetta città il quale disegnio appellerò Averliano et la città appelleremo Sforzinda la quale hedificheremo in questa forma. Et eleggerò il sito il quale io o già veduto et examinato più volte et acciò che tu ancora lo intenda te lo discriverrò per modo che tu lo potrai intendere et vedere chiaramente ».

Segue la descrizione della valle Inda, traversata dal fiume Sforzindo, fertilissima e riparata dai venti; quindi l'esposizione del piano generale della città che in essa sarà edificata, e le misure.

LIBRO III.

Materiali da costruzione; sabbione, calcina, pietra, marmo, loro varietà e modo di impiegarli. — Ferramenti e legnami. — Descrizione della valle Inda e qualità dei legni delle sue foreste e dei marmi delle montagne circostanti.

Illustrazioni.

1. Pianta della città nella valle Inda attraversata dal fiume Sforzindo al quale si unisce un altro corso d'acqua.

CONTENUTO.

Prima di venire alla costruzione, è necessario parlare dei materiali da impiegare; e così l'autore tratta dei sabbioni, calcina, e pietre cotte, e legname e ferramenta e *chorderie*. Indica le varie qualità, il modo di prepararle come ha veduto fare nei varii luoghi, le proprietà speciali che hanno; soffermandosi specialmente sui marmi e sulle pietre fine, ein dicando i monumenti antichi e moderni in cui si vedono impiegati. Venendo a parlare delle pietre colorate dice che alcuni le credono artificiali, ma a lui non pare così:

« Lo ho ben veduto a Roma molti che paiono proprio misture et massime due colonne che sono in Araceli che c'è dentro molte et varie ragioni di cholori et pezzi assai grandi che paiono proprio fatti manualmente. Ma non è per poco perchè io n'ho fatto pruova et messole al fuocho al quale sono molto dure et per un aspro fuocho si vetrificano. Sichè se fusse mistura non farebbe quella resistenza et non vetrificherebbe, per la qual cosa io non lo credo perchè non è verisimile ».

Si passa poi all'esame delle specie di legnami da costruzione, e al modo di adoperarle nelle varie parti dell'edificio. L'autore va poi ad esaminare la valle Inda in cui dovrà sorgere la nuova città, e con suo grande piacere la trova fornita di alberi d'ogni specie, adattati alla costruzione, e osserva che le montagne vicine sono ricche di marmi e di pietre.

LIBRO IV.

Previsione della quantità del materiale necessario e delle spese; numero dei lavoranti e loro salario. — Preparativi per la posa della prima pietra; svolgimento di questa cerimonia. — Le prime dieci giornate di lavoro.

Illustrazioni.

1. Pianta di due angoli della cinta delle mura.

CONTENUTO.

Prima di cominciare è bene fare una previsione delle spese che si incontreranno, e l'autore calcola il numero delle pietre che entreranno nella costruzione delle mura, e quello dei lavoranti: saranno necessarii dodicimila maestri, ottantaquattromila lavoranti e seimila calzatori, per compiere le mura in otto o dieci giorni al più. Perchè non accadano confusioni l'autore indica in che modo tanta moltitudine dovrà essere scompartita per lavorare, per mangiare, per riposare. I pagamenti si faranno giorno per giorno: ai maestri si daranno *dodici soldi d' imperiali di Milano il dì, e cinque soldi il dì a' lavoranti; e sei soldi il dì a quelli ch'enchalzano.*

Stabiliti questi dati il Signore interroga un valentissimo astrologo per sapere quale sarà il momento buono per iniziare i lavori, e quello risponde che *el buon punto si è in questo millexímo de sessanta a di quindici d'aprile a ore dieci et minuti ventuno,* per mettere giù la prima pietra.[1] Segue la narrazione dei preparativi della cerimonia della posa e la spiegazione del suo significato simbolico per l'avvenire della città. Venuto il giorno stabilito il Signore colla sua inclita Madonna e molti gentiluomini si reca al luogo predetto e in presenza di gran moltitudine con processioni e canti vien collocata la prima pietra, non senza l'apparizione di segni propizii.

Comincia subito il lavoro delle mura e delle torri, e se ne descrivono le prime dieci giornate: tutto procede nel massimo ordine con soddisfazione del Signore e dell'architetto.

[1] Ci pare assai ragionevole l'ipotesi dell'Oettingen, *Tractat,* pag. 695, n. 6, che sia questa la data in cui l'Averlino iniziò la composizione del *Trattato d'architettura,* non essendovi altro avvenimento a cui riferirla.

LIBRO V.

Descrizione e costruzione delle torri quadre e delle torri rotonde. — Loro nomi. — Costruzione delle porte; nomi imposti loro dal Signore.

Illustrazioni.

1. Pianta di una torre quadrangolare del muro della città. Oettingen, fig. 1.
2. Pianta di una torre rotonda dello stesso muro. Oettingen, fig. 2.
3. Pianta di una porta dello stesso muro, con l'iscrizione: *El fondamento delle porti della città sotto terra.*
4. Pianta di una porta dello stesso muro, sopra terra, con l'iscrizione: « *El fondamento delle porti sopra terra* ».

CONTENUTO.

Essendo domenica il lavoro posa, e l'artista espone ciò che si farà il giorno successivo: si scaveranno i fossati. Il Signore domanda schiarimenti sulla forma delle torri quadre della città disposte in modo che vi si possa abitare, e l'architetto risponde dettagliatamente. L'indomani si riprende con lena il lavoro; il Signore scommette con l'artista che non sarà possibile aver finito l'opera della muratura in un sol giorno, ma, avendo perduto, gli regala secondo i patti una sua veste; il giorno dopo gli dona cento ducati. Restano da fare le torri tonde degli angoli retti della città e l'artista espone diffusamente in che modo l'ha ideate: in breve tempo vengono costruite e il Signore impone a ciascuna il nome di un vento secondo la parte a cui sono rivolte; e ogni torre sarà ornata col simulacro del suo vento, scolpito: Euriana, Subsulana, Zeffira, Circiniana, Nottusiana, Africana, Choriana, Boreana. Si passa poi alla descrizione ed esecuzione delle porte alle quali il Signore impone i nomi di Blandissima, Politissima, Philisfona, Sforsfona, Lodosfona, Scanisfona, Ottavisfona, Averlina. [1]

Finita così la costruzione di tutte le mura e fossi e torri, il Signore per l'allegrezza ordina che la gente d'arme faccia una giostra.

[1] I nomi delle porte sono formati su quelli della famiglia Sforza: Blandissima ricorda Bianca Maria, moglie del duca; Politissima, la figlia di lui Ippolita; e le cinque rimanenti i nomi di cinque figli Filippo, Sforza, Lodovico, Ascanio, Ottaviano. Rimanevano ancora altri figliuoli del duca, ma l'Averlino ha voluto intitolare a sè stesso l'ultima porta.

LIBRO VI.

Descrizione della cittadella della Sforzinda, sua pianta e ordinamento. — Distribuzione delle strade e delle piazze nella città. — Decorazione della cittadella, e lungo elenco degli artisti che vi prenderanno parte. — Spiegazione dei segni augurali.

Illustrazioni.

1. Pianta delle fondamenta del castello, con l'iscrizione: « *Fondamento del castello* ».
2. Il labirinto intorno al castello quadrato.
3. Una doppia scala nel castello. Iscr.: « *Scale sotto il porticho nel Castello* ».
4. Scarpa della gran torre del castello. Iscr.: *La scarpa della torre del castello* ».
5. Tre scale nella torre del castello; la prima con l'iscr.: « *Scale della torre d'andare a cavallo* »; la seconda: « *Scala segreta in un muro doppio che tramezza la torre da capo a piè* »; la terza: « *Medesime scale delle dette torri* ».
6. Zoccolo nella torre del castello.
7. La torre unita con le costruzioni che circondano la corte, per mezzo di un viadotto a due piani.
8. Il labirinto di Porsenna, Fig. 118.
9. La gran torre del castello, Tav. 2, $_2$.
10. Una delle quattro entrate del castello, Tav. 2, $_3$, con l'iscr.: *Una delle quattro entrate del Castello le quali sono tutte in questa forma* ».[1]
11. Entrata dei muri nella cittadella. Tav. 3, $_1$, con l'iscr.: « *Entrata delle mura della città nel Castello* ».[2]
12. Pianta della città di Sforzinda, Fig. 119.

CONTENUTO.

Si descrive particolarmente come avrà ad essere la cittadella della Sforzinda dalle fondamenta al tetto, e se ne inizia con segni propizii, la costruzione. L'artista indica poi la disposizione delle piazze, delle strade e dei varî edificii della città. Tornando alla cittadella parla delle decorazioni che andranno collocate sulle entrate:

« Et in questo ancora fu fatto le dette entrate ne le quali lasciò che fussono fatte certe sue memorie scolpite di bactaglie fatte da lui et di victorie avute et di città ricoverate et anche per forza prese et anche per lunghi assedij per stracchezza alfine allui arendersi et anche

[1] Oettingen, *Tractat*, pag. 177, $_{24}$, cade in errore, credendo che questa figura rappresenti l'ingresso del labirinto del castello.

[2] Anche qui l'Oettingen, *Tractat*, pag. 177, $_{25}$, cade in errore, ravvisando nella figura un collegamento tra il labirinto e il castello, mentre anche nel cod. Reg. 1886, c'è l'iscrizione: *Introitus per muros in arcem*. La figura ricorda un poco il Castel Sant'Angelo.

alcune sue adversità le quali non bisognia per ora altrimenti dichiarare perchè si vegghano innessi scolpiti intra l'altre cose ci si vede uno armato il quale è tenuto da due mani sospeso per li capelli da terra bene un braccio et quelle mani havevano l'ali Eravi poi un toro il quale aveva una moraglia al naso come fusse uno cavallo et uno putto igniudo lo menava et molte altre sue fantasie. Era a tutti lettere le quali contenevano quelle cose le quali lui havea composte overo secondo lui haveva imposto eraci scripto il nome de' maestri i quali erano questi. Uno chiamato Donatello l'altro chiamato Lucha ecci un altro chiamato Aghostino et uno suo

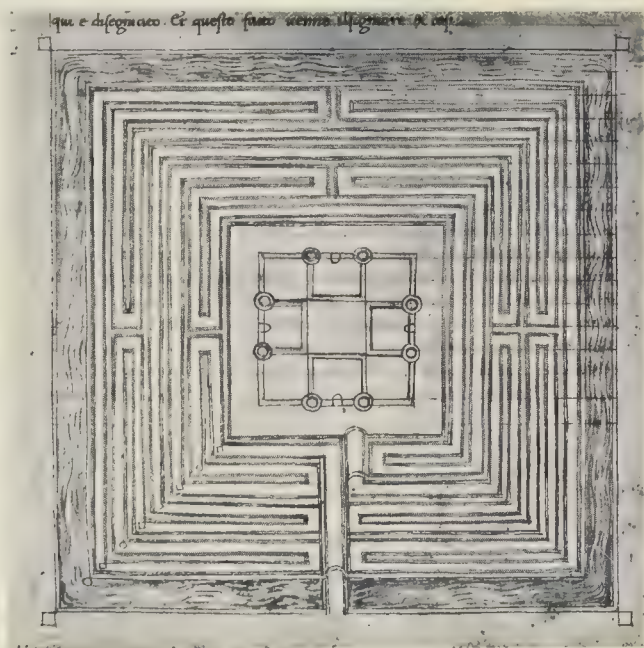



Fig. 118 — Codice Magliabecchiano. Il labirinto di Porsenna (lib. VI

fratello chiamato Ottaviano. Eravi ancora un altro solenne maestro chiamato Desiderio et un altro chiamato Dino. eravi uno chiamato Michelozzo un altro chiamato Pagnio uno chiamato Bernardo et uno suo fratello. Mandai ancora per alcuni altri intra gli altri uno il quale haveva nome Lorenzo di Bartolo buono maestro di bronzo et per lo figliuolo chiamato Victorio fu detto ch'el padre era morto. Et ancora un altro il quale si chiamava Masaccio et lui ancora è morto. Et mandai per due i quali erano stati a mparare con meco a Roma l'uno si chiamava Varrone l'altro Niccholo un altro il quale lavorava a Mantova chessi chiamava Lucha. Mandai per un altro in Spagnia il quale si chiamava Dello. Arei mandato per uno il quale era optimo architetto se non che era morto innanzi più tempo il quale aveva nome Pippo di ser Brunellesco. Questi erano tutti fiorentini. Ancora dove senti che fussino buoni maestri di scolpire mandamo a Siena dove era uno da Cortona il quale aveva nome Urbano et per uno Sanese arei mandato il quale era bonissimo maestro che si chiamava Iacomo della Quercia lui ancora era morto. Fuvi da Mon-

tepulciano uno che imparò mecho il quale aveva nome Pasquino. Da Pisa ci furono due l'uno ebbe nome Antonio l'altro Isaia. Un altro ci saria venuto che aveva nome Iovanni era ancora morto a Vinegia il quale era buono maestro. Venneci ancora Domenico del lagho di Logano discepolo di Pippo di ser Brunellesco. Uno Geremia da Cremona il quale fece di bronzo certe cose benissimo. Uno di Schiavonia il quale era bonissimo scultore. Uno Catelano. Un altro Domenico di capo d'Istria saria venuto se none che si morì a Vicovaro in uno lavoro faceva al conte Tagliacozzo; d'altri maestri ci fu assai ma non che avessono comparatione; fuvi ancora

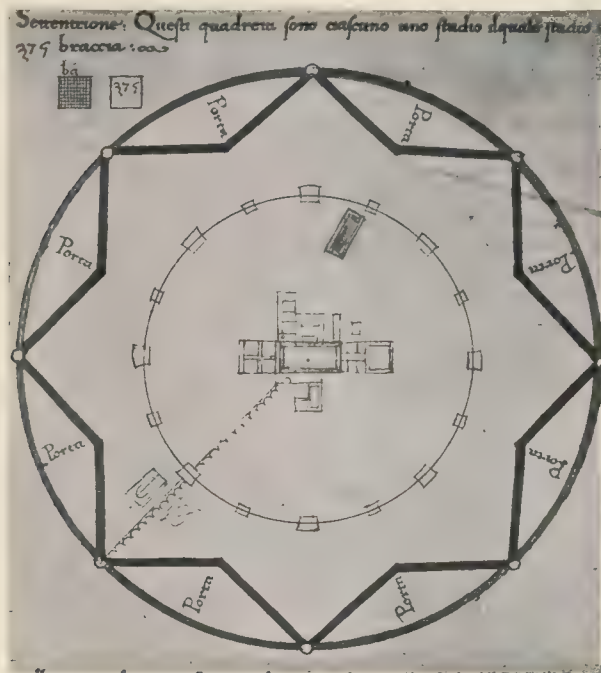



Fig. 119 — Codice Magliabecchiano. Pianta della Sforzinda (lib. VI)

uno Antonio et uno Niccolaio da Firenze i quali havevano fatto uno cavallo di bronzo in Ferrara ».

Segue la spiegazione di tutti i segni manifestatisi nelle varie operazioni della fabbrica, cioè apparizioni di aquile, serpi, ecc. ecc. fatta dall'Averlino, e graditissima al Signore e al suo figliuolo che assiste al colloquio. Il figlio chiede licenza al padre di poter vedere tutto quello che si fa nella costruzione in modo che se gli verrà un giorno voglia di far fabbricare si possa intendere dell'arte. Avvicinandosi l'inverno il Signore vuole che si abbandoni il lavoro, e che nel frattempo l'architetto prepari i disegni degli edifizii che si avranno a fare; intanto il giorno dopo vanno a vedere ciò che già si è fatto. Al figliuolo del Signore piace molto il castello, e

domandatone il nome sente che si chiama Gallisforma e *allora molto più gli piacque considerato che conteneva il nome suo.*[1] Dopo ciò si licenziano i lavoranti ritenendosi soltanto quelli che tagliano le pietre, per preparare il materiale per le future costruzioni.

LIBRO VII.

Il principe comincia ad andare quotidianamente alla bottega dell'artista per apprendere i principii dell'edificare. — Descrizione dettagliata del duomo di Sforzinda.

Illustrazioni.

1. Facciata del duomo. Tav. 3, 2.
2. Tavola divisa a scacchi per misure.
3. Tavola da disegno nella quale è figurata una testa antica coronata.[2] Fig. 120.
4-6. Piante del duomo.
7. Sistema della navata centrale del duomo. Tav. 3, 3.
8. Cupola del duomo. Tav. 3, 4.
9. Base delle torri campanarie, con la scritta: « *Imbasamento* ».

CONTENUTO.

Il giovane principe, desideroso d'imparare, va a visitare l'artista alla sua bottega e lo trova che sta disegnando il duomo della città; egli desidera schiarimenti ma l'architetto gli dà prima a leggere i sei libri del *Trattato* senza conoscere i quali non potrà bene intendere il resto. Il giorno dopo torna il principe e l'Averlino gli espone il modo che terrà nella costruzione del duomo. A domanda del principe perchè la maggior parte delle chiese si fanno in forma di croce, risponde:

« Il perchè le chiese si fanno in croce si è perchè poi che venne Cristo s'è usato per riverenza sua perchè fu posto in croce et per quella similitudine si sono poi fatte le chiese la maggior parte in croce et questo poi che venne il cristianesimo si sono fatte che antichamente perchè erano idolatre non avevano rispecto et facevagli tondi et in altro modo et forme come n'appare oggi di a Roma una la quale si chiama Sancta Maria Ritonda il quale si chiamò Panteon et a Firenze Sancto Giovanni che secondo che si dice era dedicato a Marte et questo era in otto faccie et così in molte altre forme gli facevano. Husavano gli antichi tre ragioni da chiese o vuoi dire tempij secondo dice Vitruvio che facevano una certa ragione di tempij gli quali gli dedicavano a Hercole et a Minerva et a Marte et questi chiamavano dorici i quali facevano severi aspri di pietre orribili cioè non con troppa diligenza di lavori ne anche in vachezza. Ma più presto obscuri et orrendi. Facevano d'un'altra ragione et maniera i quali appellavano chorinthi et quelli facevano molto ornati et vaghi et con molta diligenza et questi

[1] Era dunque Galeazzo Maria Sforza, figlio di Francesco. Si veda in proposito quanto abbiamo detto a pag. 228.

[2] Ricorda quelle collocate nelle volute della porta di San Pietro.

gli dedicavano a Venere a Proserpine et alla dea Flora cioè Cerere. Facevano ancora d'un'altra maniera li quali appellavano ionici et questi erano più infimi cioè di più bassa qualità et di meno pompa che gli altri et questi gli dedicavano a Diana a Giuno et a Baccho et altri idei simili; credo ancora che n'avevano d'altra ragione ben che Vitruvio nol dica cioè acquegli idei selvestri come era pan et fauno et altri simili idei salvatij che loro tenevano et facevano di frasche et di loro altre fantasie. Sichè noi ancora abbiamo variate maniere di chiese. Et come loro comunemente le facevano basse et noi per l'opposito le facciamo alte per un'altra ragione gli antichi le facevano basse et più presto scendevano come o detto perchè volevano che dimostrasse huna humilità dicevano che l'huomo si debba aumiliare et abassarsi quando entra nel tempio cioe ahumiliare l'animo et il quore verso iddio et acquesta fine loro le facevano in questa forma basse solo per questo rispecto et poi e' cristiani l'anno fatte alte accio che quando l'huomo entra nella chiesa si si debba levare il quore alto inverso iddio et in contemplatione alzare la mente et l'animo a esso iddio siche l'uno rispetto et l'altro fu a buon fine trovato ».

Fig. 120 — Cod. Magliabecchiano Busto antico (lib. VII)

L'architetto dichiara poi dettagliatamente una ad una le parti del tempio da costruire, dell'interno e dell'esterno, dalle basi ai campanili.

LIBRO VIII.

Origine delle colonne, e dei capitelli, e loro forme e proporzioni. — Pianta del palazzo del Signore. — Origine e forme degli archi e delle porte. — Le piazze della città. — Riassunto dei primi otto libri del Trattato.

Illustrazioni.

1. Quattro rami d'albero piantati in terra, origine delle colonne. Tav. 4, 1.
2. Due colonne. Tav. 4, 2
3. Una colonna ionica. Tav. 4, 3.
4. Pianta del palazzo del Signore.
5. Facciata del palazzo. Tav. 4, 4.

6–7. Rami formanti due porte, una quadrata, l'altra ad arco.

8. Porta marmorea quadrata. Tav. 4, 5.
9. Porta marmorea ad arco. Tav. 4, 6.
10. Fontana della piazza del mercato.[1] Tav. 4, 7.

CONTENUTO.

Il principe continuando a mostrarsi desideroso di apprendere, l'artista gli spiega come la colonna abbia avuto origine dai tronchi d'albero fitti in terra per sostegno

[1] È una specie di *meta sudans*.

delle capanne primitive. Gli spiega poi l'origine del capitello; le varie forme di colonne, le proporzioni tra capitello e colonna, e gli ornamenti:

« Io v'ò per ciò detto delle colonne abastanza se non degli ornamenti. Altri hornamenti non s'usa se non a canali. Il più vero è che alcuna n'ò veduta con fogliami et uccelli et nuovi animali et maxime alcune che n'è in San Piero di Roma; se mai v'andate guardate quelle che sostenghono il tabernaculo dove sta el sudario, che sono fatte in strana forma. Credo che colui che le fè le traesse da qualche arbore che lui forse vidde, che su per lo piè andava ellera, la quale forma prese et adattolla acquelle colonne et forse c'era su uccelli et altri animali come che molte volte se ne vede. Io n'ò già veduti di questi cotali arbori che vi va su [arbori], sì che piacendo a colui l'adattò chome o detto acquelle colonne le quali stanno molto bene et fu vantaggiato maestro colui chelle fè. Dicono alcuni che vennono di Gierusalem ». [1]

L'Averlino passa poi a descrivere il palazzo del Signore, i colonnati, la pianta, i giardini, le stalle. Il giovine principe chiede spiegazioni sull'origine dell'arco e delle porte, e sul modo di costruirli, e l'artista coglie l'occasione per biasimare con violente parole l'arco acuto, maledicendo colui che trovò quella *praticaccia* e difendendo l'arco tondo classico; e conclude: *Io non voglio dire più di queste tali differenze... voi poi, per voi medesimo l'entenderete e gusterete, che soavità hanno le cose antiche, e che grossezza è nelle moderne.*

Partitosi il principe l'artista prepara il disegno della piazza principale della città, e della piazza del mercato, e stabilisce quali siano i palazzi, le case, e le botteghe che dovranno sorgere all'intorno.

La città di Sforzinda non potrà certo paragonarsi alle famose città antiche, a Tebe, a Ninive, a Babilonia, a Troia, a Cartagine, a Roma, ma tuttavia sarà grande e nobile.

L'artista prepara poi i materiali per le nuove costruzioni da farsi; e riassume la materia dei primi otto libri, così:

« Ai veduto nello ottavo libro imprima l'origine delle colonne et donde dirivorno et cosi loro misure et loro proportioni et qualità et cosi degli archi come debbono essere fatti; ancora in questo ottavo libro ai veduto il disegniò della casa reale et le scompartitioni della piazza come che nel septimo vedesti il disegno della chiesa maggiore et nel sexto la scompartitione di tutta la città et la hedificatione della rocca, le torri et le mura et le porti mostramo nel quinto ai inteso. Nel quarto vedesti la hedificatione et in che modo fu hedificata la nostra citta Sforzinda. Nel terzo rene et calcine et pietre vive et morte et simili cose che all'edificare apparteghono. Et nel secondo ai veduto come l'edificio è dirivato da l'huomo allui i suoi membri asimigliato. Ben che nel primo ne faccia mentione della sua prima origine et delle misure et donde dirivorno. Cosi nel Secondo ti mostra come proprio l'edificio si genera quasi a una similitudine come fa proprio l'huomo. Et così ti mostra ancora quello che apartiene all'architetto di sapere et quello che allui si convien di fare ».

[1] Quella che trovasi nella cappella della Pietà, a San Pietro, fu recinta con la griglia di ferro lavorato, nel 1438, come risulta dall'iscrizione che si legge nella base del recinto con le armi del cardinale Orsini. (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1885, pag. 327), forse per opera della bottega dell'Averlino.

LIBRO IX.

Descrizione delle varie parti delle cornici, e loro nomenclatura. — Costruzione del duomo; sua decorazione. — La residenza dei vescovi e dei sacerdoti. — La decorazione del palazzo del Signore, estesamente descritta.

Illustrazioni.

1. Disegni di cornici.
2. Profili di cornici. Tav. 5, 1.
3. Mensole. Tav. 5, 2, 3, 4.
4. Pilastro corinzio con base e architrave. Tav. 5, 5.[1]
5. Pianta della residenza vescovile.
6. Facciata dell'episcopato. Tav. 5, 6.
7. Fonte dell'aquila. Tav. 5, 7.
8. Figure allegoriche della Ragione e della Volontà. Tav. 6, 1.[2]

9–12. Un camino, tre finestre, un candelabro. Tav. 6, 2.

13. Lavabo. Tav. 6, 3.

Nessuna variante negli altri codici, La fig. 8, nel Reg. 1886 porta il titolo errato: « *Figura virtutis et vitii* ».

CONTENUTO.

L'artista descrive al principe la forma delle cornici, e dà la nomenclatura delle varie parti. Passa poi a narrare della costruzione del duomo, e descrive l'ornamentazione dell'interno:

« Et ancora il pavimento scompartito et fatto in questa forma in quattro parti come è il fondamento della chiesa nel mezzo alla dirittura della tribuna et uno tondo della grandezza d'essa tribuna in el quale è discritta tutta la terra et l'acqua et che intorno vi sono i mesi colli dodici segni et nei quattro quadri n'è i quattro tempi dell'anno et i quattro elementi et questi disegniamenti sono di materia fatti come dire musaichi ma sono pure di pietra et fatti im pezzuoli come musaichi come è fatto il pavimento di san Marco di Vinegia ma questi o fatti con li lavori t'ò detto et con fogliami et altri hornamenti intorno bellissimi: la volta della trebuna tutta lavorata a musaico in questa forma che intorno a l'occhio del mezzo della trebuna sono razzi d'oro in campo azzurro et per tutto il resto della trebuna sono le gelarchie degli angeli per ordine secondo per piu si dipingono la maestà divina non v'era in altra forma discripta se none a similitudine di quello razzo intorno a l'occhio del mezzo et questo perchè

[1] È copiato da quello del basamento di Castel Sant'Angelo, col caratteristico capitello schiacciato, come può rilevarsi dalla rappresentazione che del castello stesso si vede nelle porte di San Pietro. Il disegno del codice Magliabecchiano è riprodotto anche da Ch. Hülsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV.* Roma, 1907, pag. 34.

[2] Cfr. A. Munoz, *Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte medioevale*, in *Studii d'arte medioevale*, Tolentino, 1908, pag. 19.

della divinità non se n'à forma che l'huomo possa pigliare figura propria se none quanto ne dice esso quando fe l'huomo che disse che l'aveva fatto alla immagine et similitudine sua la qual cosa ancora bene non si discierne se è l'anima ol corpo quello si sia io l'o fatta acquesta similitudine come a dire uno sole risplendente il quale tutta questa tribuna di quegli razzi d'oro rallumina così poi giù nella facciate più basse della trebuna gli sono discripti di questo musaico i quattro vangelisti et i quattro doctori della chiesa in figura et poi nella trebuna da capo dove è l'altare grande gli è di musaico discripto la figura di cristo et quella di nostra donna in tribunale sedenti in raggio d'oro nel campo azzurro et poi alla dirittura della mezza scodella della trebuna infino al mezzo della trebuna è tutta di musaco lavorata in tra l'altre cose in su ogni angolo del centro della chiesa gli è uno appostolo grande in uno tabernacolo per modo hordinato et fatto che pare rilevato dentro al tabernacolo quello appostolo che gli è figurato così è ciascheduno. Et negli spatii gli è più storie fatte di più ragioni del testamento vecchio et nuovo et cosi tutte le volte sono lavorate a musaico con varie figure di propheti et d'altre figure cioè di santi beati et anime salve et queste dipinture non solo per uno maestro fatte. Ma per molti i quali si congregarono in questo luogho di diverse parti d' Italya et oltramontani i quali erano optimi et vantaggiati maestri di pittura vero è che di musaico in el principio non gliene fu se non quattro che dimostrassono di lavorare di musaico de quali ve ne fu due vinitiani et due fiorentini ma poi ne lavorio assai tanto che tutto fu lavorato a musaico in modo che a entrare in questo tempio pareva una cosa stupenda a chi il vedeva. Dal terzo dell'altezza di questa trebuna in giu gli era una cornice e cosi circunda tutta la chiesa dentro la quale eretta da certe colonne di poco rilievo a canali dove che tra l'una colonna e l'altra era tutta lavorata di porfidi di marmi et vetri di varie ragioni et di varii lavori i quali chi a veduto a Roma nel portico di sancto Pietro certe gabbie dove sono dentro uccegli et ancora in altri luoghi a Roma come in santa Prosedia et ancora in santo Andrea che è diritto a sancto Antonio ve ne vedrai di questi lavori assai et ancora a Milano in un tale tempietto il quale è attacchato con santo Lorenzo una bella chiesa et bene intesa da chi la principiò e l'altra terza parte dell'altezza di questa trebuna che viene al piano terreno si è poi intavolata di tavole di marmi di varij colori mischiati et anche di porfidi di diversi colori seguita tutta dentro. El pavimento tutto a musaico di pietra come è quello di sancto Marcho di Vinegia. Ma questo e altre cose discripto in esso nel quale e discripto l' inferno il purgatorio con quelli vitij principali che condannono l'anima a dannatione et le pene che patiscono quelli tali vitiosi. Et così il purgatorio colle anime che si purghano et fanno penetentia de' loro peccati; nelle altre volte disopra come o detto sono discripti a musaicho l'anime beate. gli altri hornamenti d'esso: come sono li altari; l'altare principale si è in quattro colonne di porfido suvi una lapida di marmo bianchissimo et con uno tabernacolo disopra da esso il quale è retto da quattro colonne di bronzo intagliate con diversi intagli e cosi tutto disopra poi questo coprimento o vuoi dire padiglione è tutto di bronzo dorato et ornato di varij intagli et figure come ti mosterrò per disegnio e l'ornamento poi dell'altare tutto d'argento con molti intagli et ismalti bellissimi et ancora la tavola d'esso altare di molto maggiore prezzo perche è tutto d'oro con prete pretiose di gran valore la quale è fatta da solepnissimi maestri orefici e' quali capitorono in questa nostra citta nuovamente hedificata solo per la fama i quali furono di diverse parti d'Italya et fuori d'Italya franciosi todeschi et altri nomi io non so se none di questi nostri taliani uno che ebbe nome Mazzingho fiorentino et un altro che intagliava a niello bellissimo il quale ebbe nome Maso del Finiguerra et un altro che hebbe nome Guliano che era chiamato Facchino et un altro che era chiamato Antonio del Pollaiuolo questi furono fiorentini et uno Giovanni Turini da Siena uno maestro Niccholo della Guardia uno Pagholo da Roma uno Pietro Pagholo da Todi et da Fulingnio ancora ci fu et di molti altri luoghi il che non potetti sapere bene il nome. I pergami degli

orghani fatti ancora con grande diligentia di marmo et porfidi et altre petrine degni et belli quanto in altri luoghi ne sia et così quello da dire il vangelo et la pistola et tutti gli altri altari fatti degnissimamente et ancora candellieri di marmo et di bronzo impiù luoghi et maxime innanzi a l'altare i quali erano dodici tutti di marmo candidissimo et quello che era nel mezzo di questi dodici era di bronzo dorato molto più bello che nessuno altro et così per lo tempio impiù luoghi n'era et maxime uno il quale era nel mezzo dinanzi a l'altare grande il quale teneva la torcia il dì di pasqua grande. Le porte erano tutte di bronzo dorate et scolpite con diverse storie e' maestri furono questi cioe Lorenzo di Bartolo ne fe due Donatello ancora et io ne feci uno paio come quelle che tu ai vedute in san pietro di Roma le quali feci al tempo di Eugenio quarto sommo pontefice et ancora quelle delle sacrestie; le pile dell'acqua santa erano tutte chi di porfidi et chi di marmo et altre belle petrine le forme de quali disegnieremo ciascheduna in quella forma che sono et ancora dorate li capitelli delle colonne et così le base et cornici dentro et di fuora et altre cose ancora come per questi disegni si può intendere i quali dove che è l'oro questi sono gialli per questo ogniuno potrà intendere. Questo tempio è in questa forma comprendendo per lo disegnio antescripto et così per quello che qui disopra è detto si può comprendere essere et anche il modo del suo hornamento i quali tutti si possono intendere perchè a ciascheduna cosa è posto il nome et anche il luogho et a che serve et adorna. Tu potresti dire considerato tanto spendio et non fare quelli hornamenti d'argento maxime quelli candellabri i quali sono di bronzo. Questo gli o fatti perchè sono più durabili per la ragione antedetta et poi ancora nel tempio di Salamone il quale era tanto riccho et con tanto hornamento et eraci in quello ancor quelli vasi di bronzo con quelli tori et molte altre cose et varij ornamenti d'oro secondo si leggie: a noi è piaciuto di fare questo in questa forma con questi hornamenti a chi piacerà hora di farne uno più hornato et più bello faccilo che quanto più bello sarà tanto a me sarà più caro. Io so bene che impiù modi se ne può fare et compiù varij hornamenti acquesto non intendo altro fare. Voglio bene aggiungere l'abituro del vescovo et de' calonaci, et de' preti ».

Segue una descrizione di questi edificii; e poi una lunga e dettagliata esposizione di tutti gli ornamenti del palazzo del principe, con pavimenti di musaico a figure, vetri colorati, stucchi, pitture.[1] L'autore dà l'elenco degli artisti italiani e stranieri, che saranno chiamati a fornire tutte queste varie opere; per esteso è descritto un camino di Luca della Robbia, con molte figurazioni. Si finisce con la descrizione della cucina.

LIBRO X.

La piazza principale e gli edificii circostanti. — La piazza del mercato. — Decorazione dei varii palazzi voluta dal Signore. — Edificii pei vari ordini monastici.

Illustrazioni.

1. Pianta della piazza del mercato.
2. Colonnato del mercato. Tav. 6, 4.
3. Tavola da disegno divisa a scacchi.

[1] È riportata per intero da Oettingen, *Tractat*, pag. 301-310; e in parte da noi, pag. 108-9.

4. Pianta del palazzo pretorio.
5. Piazza del palazzo *maiorum artium.*
6. Pianta della piazza del mercato.
7. Disegno della chiesa nella piazza del mercato. Tav. 6, 5.
8. Pianta della chiesa.
9. Pianta della chiesa e del convento dei minoriti.
10. Sistema dei pilastri del convento dei minoriti. Tav. 6, 6.
11. Pianta del chiostro dei domenicani.
12. Pianta del chiostro degli agostiniani.
13. Pianta del chiostro delle clarisse.

CONTENUTO.

A richiesta del Signore, l'architetto descrive particolarmente tutti gli edificii che sorgeranno intorno alla piazza principale della città: il palazzo del comune, il palazzo del podestà, la prigione, la dogana, la zecca. Nel mezzo di ogni lato lungo della piazza ci saranno due piazzette minori, una per i gioiellieri, l'altra per i cambiatori di moneta. Continua poi l'esposizione delle piazze circostanti e degli edificii che in esse si vedranno: la beccheria, il bagno pubblico, il *ministero di Venere.* Il Signore desidera di vedere tutte queste fabbriche e vi si reca accompagnato dal figliuolo e dall'artista: egli ammira molto le quattro virtù scolpite in marmo sulla porta del palazzo del podestà e:

« domandò quale era lo maestro; dissi che era quello che è li; lui lo chiamò et domandollo come aveva nome et donde era; disse che aveva nome Disiderio et era fiorentino — Per certo mi piacciono tue figure et tocchogli la mano; et lui disse noi faremo ancora altre cose più belle; entrato dentro et veduto il portico el chiostro gli piacque et disse allora che ci starebbe bene qui dipinto in questa prima entrata chi dice una cosa et chi un'altra tanto ch'el figliuolo allora disse: Signore io o pensato una cosa che sarà cosa degnia et conveniente in questo luogho — Dì che cosa — Quello che a me pare stia bene qui si è questo che in questa prima entrata sia dipinta la verità et la bugia perchè questo è luogo dove a aessere gastigata la bugia et mal fattori questa sara bene degnia et bella cosa. — Ma in che modo si figurerà questa bugia et questa verità? — Udendo questo io dissi: Signore io vi dirò come l'o veduta dipinta in alcuno luogho. - Dimi come — La verità io l'o veduta dipinta. Una donna inuda bella amantata con uno candido velo et in mano tiene una borsa piena di danari voltata disotto insu et pare che ella sparga detti danari per terra et da l'altra mano tiene uno ramo d'olivo et i piedi tiene alti sopra terra in su uno marmo bianco et incapo tiene una colonba. Et la bugia è una femmina vestita di nero con istivaletti impiè con molte legature et in mano tiene una borsa piena di danari et tiella stretta et da l'altra mano tiene una vergetta avoltatovi su una serpe et in capo a uno corbo, li piè tiene bassi nell'acqua, così l'o veduta figurata. Et poi o veduto che la verità cava la lingua alla bugia con uno paio di tanaglie di fuoco et così la colomba che porta in capo la verità cava la lingua al corvo, in questo modo mi piace facciasi; et in questi chiostri che ci faremo poi che in su l'entrata si fa questa rappresentatione di questa verità et bugia? Qui disotto in questi portici io farei la giustitia et la verità la qual tenesse per una mano in su la spalla et coll'altra tenesse una spada alla ghola alla bugia et fusse poi distesa per tutti

questi portici i malifitij che si fanno come dire ladri et traditori et tutti quelli vitij per li quali meritano la morte et cosi a tutti i loro tormenti et loro morti divariate secondo meritano i delitti loro conmessi.

Et questo perchè a chi enterrà darà terrore et exempro acquegli che gli vorranno pigliare et chi vi sarà condotto ancora vedrà presto la sua fine. — Questa mi piace et così si dipingha ma vuolsi trovare buono maestro. — Entrato poi per quelli altri luoghi veduto ogni cosa gli piacque. Et su nella sala prima volle che si dipigniessi giudici che stessino in disaminare alcuni mali fattori et uno presidente a udire le ragioni dell'una parte et de l'altra et disopra al suo tribunale dove sederà sarà scripto: non giudicare in furia et odi l'altra parte prima che giudichi; et così ci fece dipigniere per tutto cose convenienti secondo l'edificio. Pagholo Uccello con altri compagni dipinse il quale è solenne maestro di pittura.

Nel palazzo del comune volle il Signore che si dipingessero *tutti quegli che hanno consigliato la Repubblica giustamente, come fè Fabbritio Romano et altri assai, et così quegli ancora che consigliarono male chi per ignioranza et chi per malitia*, e sulla piazza innanzi al palazzo comandò si ponesse la statua di Mercurio.

Su ciascuna bottega volle poi che si dipingesse o si scolpisse la figura dell'inventore dell'arte che vi si esercitava, *et così Venere et Priapo all'entrata dei postriboli;* e ordinò ancora per le piazze e le chiese varie colonne e ornamenti.

Finisce il libro con un'ampia descrizione degli edifici destinati agli ordini monastici.

LIBRO XI.

Costruzione di una chiesa parrocchiale e di un convento di benedettini. — Descrizione dell'ospedale e della cerimonia inaugurale della sua costruzione. — La casa di un nobile.

Illustrazioni.

1. Pianta di una chiesa parrocchiale, con gli edifici annessi.
2. Pianta di un convento di benedettini.
3. Pianta del reparto maschile dell'ospedale.
4. Pianta della chiesa dell'ospedale.
5. Pianta del reparto femminile.
6. Una porta dell'ospedale. Tav. 7, 1.
7. Pianta dell'intero ospedale (fig. 102, dal cod. Vat. Reg. 1886).
8. Monumento commemorativo dell'ospedale. Tav. 7, 2.
9. Scala esterna dell'ospedale. Tav. 7, 3.
10. Facciata dell'ospedale. Tav. 7, 4.
11. Pianta del palazzo di un nobile.
12. Facciata del palazzo di un nobile. Tav. 7, 5.

CONTENUTO.

Ampia descrizione di una chiesa parrocchiale della città, sulla quale saranno modellate anche le altre; e di un convento e chiesa di monaci benedettini. Segue poi la descrizione particolareggiata dell'Ospedale Maggiore di Milano.[1] Da ultimo si espone in che forma sarà costruito il palazzo di un nobile, dalle fondamenta a tutti gli accessorii.

LIBRO XII.

Decorazione del palazzo del nobile; descrizione delle case di un mercante e di un artigiano. — Gli antichi anfiteatri romani, e modello di circo per la Sforzinda. — Viaggio alla marina dove sorgerà il porto.

Illustrazioni.

1. Pianta della casa di un mercante.
2. Pianta della casa di un operaio.
3. Esterno della casa di un mercante. Tav. 7, 6.
4. Schema di una arena.
5. Antica arena in prospettiva, con obelisco nel mezzo. Tav. 8, 1.
6. Figura di un'antica scena Tav. 8, 2.
7. Esterno di un anfiteatro (Colosseo). Tav. 8, 3.
8. Pianta dell'anfiteatro (Colosseo).
9. Dettaglio della naumachia. Tav. 8, 4.
10. Pianta della naumachia di Antonio.
11. Esterno della naumachia. Tav. 8, 5.
12. Parte dell'interno di un anfiteatro. Tav. 8, 6.
13. Veduta del porto Calio e della valle Carina.

CONTENUTO.

Si descrive l'ornamentazione del palazzo del nobile, e si dà la pianta e l'ordinamento della casa di un mercante, e di quella di un artigiano. Il Signore domanda poi all'architetto che gli costruisca un circo per giostrare, e un altro *dove che per acqua si possa ancora fare feste et giuochi con nave.* Questo dà occasione all'autore, di descrivere i teatri romani:

« E' theatri che erano a Roma erano in questa forma come questo vedete qui disegniato et lungho era in questa forma il tondo stava in quest'altro modo nel theatro si faceva bactaglie

[1] Da noi riportata per intero a pag. 188-194.

et guochi gliadatori et altre simili cose appartenenti a la guerra et cosi era quello dove si facevano le battaglie colle navi et questi tondi non erano però totalmente tondo et stavano ancora quelli che si veggono come che è il Coliseo et ancora quello che è a Verona sono a uno medesimo modo in e' quali facevano certe rapresentationi di commedie et altri loro guochi. — Dimi un poco come erano fatti — Io vi dirò secondo quello o potuto comprendere di quello che al presente è a Roma si può vedere io vel dirò a parole et ancora vel disegniero nel modo che stanno si che voi n'arete quella notitia se ne può havere di quegli che qualche origine se ne vede di quegli che non ce nè dimostratione come fu di quella di Curione et quell'altra di Marco Scauro il quale secondo Marco Varrone mi pare che dicha che fece il suo theatro molto maraviglioso nel quale era tre scene et dice che la prima fu tutta di marmo la seconda di vetrea la terza dice era piena d'ogni gentilezza con tavole infinite messe ad oro et dipinte maravigliosamente qual erano tutte da colonne sostenute alte piedi quaranta due dice che in questi luoghi c'erano statue di metallo ben tremila le quali aveano similitudini tutte d'huomini degni che acquello tempo vivevano.

— Queste erano gran cose, arei caro d'intendere quelle scene come che stavano et ancora a che servivano che le facevano con tanta sumptuosita. — Di quelle come elle si stessono non so ne anche se servissono ad altro non so se non che dicono che vi stavano dentro quegli che rappresentavano quegli loro guochi perchè a Roma al presente non è memoria alcuna credo che fussono luoghi dove disopra si stesse per vedere considerato le facevano tanto belle et forse vi stavano ancora disopra a ballare donne o altri per fare festa mentre si facevano quelle loro rapresentationi. Come elle si stessono di punto io non so come o detto ma io vi disegnierò uno theatro et una scena come a me pare che dovesse stare. Il theatro dico che stava in questa forma la qual forma vi disegnierò qui secondo quello ch' io o veduto a Roma il quale oggi si chiama Naghone ma perchè uno che n'è di fuori di Roma propinquo a Santo Sebastiano et a Capo di bò il quale meglio si può comprendere la sua forma io qui vi discriverrò questo secondo quello che è detto disopra nel quale potrete comprendere come questo a scale intorno dove il popolo a stare a vedere sanza dare alcuna noia l'uno all'altro et così era quando tempo captivo fusse venuto et che fusse piovuto potere stare al coperto a vedere detti guochi perchè come vedete qui tanti usci intorno disotto erano volte in modo si poteva andare et stare a vedere et come vedete aveva quattro entrate l'una da capo et l'altra da piè et l'altre due dacanto; quella ch'era da piè era sola una entrata con due altre entrate dacanto per andare sotto le volte et queste erano come s'entrava dentro l'una a mano diritta et l'altra a mano manca da l'altro capo del theatro era questo era l'entrata che veniva diverso Roma et si era la principale et stava nella forma che voi vedete qui disegniato et aveva cinque entrate et in questo io stimo che stavano a vedere quegli principali. Era ancora nel mezzo uno luogho dove credo stavano quegli avevano a giudicare et eravi ancora nel centro uno obilisco cioè una guglia la quale era scolpita tutta di lettere egitiache come gia anticamente s'usavano — Do dimi quello che dicono quelle lettere — Non vel so dire perchè non si possono interpretare sono tutte lettere figurate chi a uno animale et chi a un altro et chi a uno uccello et chi a biscia, alcuna è una civetta alcuna come dire una segha chi come uno occhio et come dire ancora una figura et chi in una cosa et chi in un'altra tanto è che pochissimi sono che le possino interpretare vero è chel poheta Francesco Filelfo mi disse che quegli animali significavano chi una cosa et chi un'altra ciascheduno ogniuno per se. La guglia significa la 'nvidia et così ogniuna a sua significatione se già loro ancora non avessino fatto ch'elle fussino come sono l'altre et potessinsi compitare quelle che io o ritrovate che sono pure in forma d'animali et d'altre cose pure si compitano come l'altre nostre lettere — Dimmi in che modo stanno — Sono ancora in figura chi d'animali chi d'una forma et chi d'un'altra — Dì un pocho come stanno — Al presente non è tempo

di narrarvi questo io ve lo mosterrò un'altra volta quando aremo meglio il tempo. — Bene sono contento ma fa non t'esca di mente se pure non me ne ricordasse a me — Voi me lo ricorderete si seguita pure questo. Ora dimmi come stava la scena et poi il theatro tondo era come v'o mostro di sopra la scena al mio parere sta in questa forma.

El theatro tondo era nella forma del coliseo il Coliseo stava in questo modo come qui vi chiarirò el meglio che potrò vel daro a intendere egli haveva molte entrate maxime in dimostratione di fuori perchè era tutto in archi circundato come che si può qui vedere. Non era però totalmente tondo ma era quasi come dire uno uovo secondo come oggi di ancora in Roma si vede — Quello di Roma come è grande? — Signiore quello la grandezza sua è questa imprima l'altezza sua si è braccia ottanta il vano di mezzo cioè la piazza per uno verso è braccia cento cinquanta tre pell'altro verso è braccia cento uno da l'entrare per infino al tuorlo del mezzo cioè la piazza sono braccia diciotto et sono in archi et in volte le quali volte vanno intorno et così gli archi vanno intorno rispondono l'uno nell'altro et di questi archi ve n'e quattro che sono più larghi che gli altri del mezzo uno braccio cioè sono questi larghi braccia otto et alti braccia dodici questi et gli altri braccia undici et mezzo questi quattro adirittura rispondono com'io o detto nel mezzo et vanno adirittura l'uno dirimpetto a l'altro gli altri da canto acquesti l'uno ne va su per una scala la quale riesce di sopra da una volta che va intorno la quale risponde a li archi secondi et questa è ancora più archi che rispondono dentro in su le scale alcuna scala ancora alla similitudine di quella di sotto che rispondono alla seconda volta di sopra la quale al presente è scoperta credo bene che anticamente fusse coperta et fusse in colonne dalla parte dentro et di sopra fusse il thecto acquelle colonne le quali venivano a rispondere in su le scale dentro cioè alle scale che andavano intorno intorno su le quali stavano le persone a vedere la festa che ivi si faceva. Io ò detto abastanza le sue misure et sua forma credo havete ancora inteso come doveva stare et come sta al presente — Maisi ma pure lo vorrei vedere umpoco disegniato se non tutto almeno una partita ch'io potessi bene intendere proprio come egli era. Sono contento io ve lo disegnierò il fondamento et poi una parte di fuori.

- Ora lo 'ntendo bene, dimi chi lo fe fare o chi l'ordinò perchè mi piace assai et parmi dovesse essere uno bello hedifitio — Signiore chi se lo facesse fare ne anche chi fusse l'architetto altro non ne so se non che si dice che Nerone lo fe fare. Lettere non sono in esso scolpite non sono che si veggha l'autore che lo fe fare neanche chi lo facesse come o detto dinanzi. Quello di Verona è proprio come questo et dicono che v'e scolpito le lettere del nome di Vitruvio. Sichè forse lui ancora fece questo — O 'nbe basta fusse chi volesse tanto è che questo doveva essere una degnia cosa — Di questo siate certo avisandovi che a Roma era ancora dè maggiori et più maravigliosi — Ricordati come stessino alcuni di cotesti che tu di? — Signiore si. — Io voglio che me gli disegni per ogni modo harò caro d'intendergli come sono fatti. — Io vi potrò ben dire secondo che al presente sono et secondo mi ricorderà ma molti più ce n'era che hora origine niuna se ne truova come fu quella di Nerone imperadore che dice che era tutta dorata che vestigia nessuna se ne vede et delle altre assai — Di quelle che non se ne sa non si può ma di quelle che tu abbi cognitione alcuna o per udita o per veduta arò caro d'intenderle et per disegnio vederle. Al nome di dio sia quello saprò farò volentieri ».

Insieme col giovane principe l'artista si reca poi a visitare il luogo ove potrà sorgere un porto; sono accolti con ogni onore dagli abitanti che li ospitano e dicono che sarebbero lietissimi se il Signore facesse ivi innalzare una fortezza per proteggere il paese dai corsari. Tornano poi alla Sforzinda.

LIBRO XIII.

I ponti della Sforzinda: descrizione di essi e di quelli antichi di Roma e d'altre città. — Modo di costruirli. — Costruzione di due castelli sul fiume. — Cagioni del decadimento dell'antica arte. — Visita al porto.

Illustrazioni.

1. Parapetto di un ponte.
2. Ponte Sant'Angelo in Roma. Tav. 9, 1.
3. Cassone per le fondamenta de' piloni.
4. Doppio ponte, con due palazzi alle estremità. Tav. 9, 2.
5. Fondamenta di un ponte, in schema.
6. Barche con castello di legno di affondare i cassoni.
7–9. Tre ponti con fabbriche alle estremità. Tav. 9, 3-4.
10. Sistema di un ponte di legno.
11. Ponte-ridotto tra i due castelli. Tav. 9, 5.
12–13. Piante di due castelli.
14. La gran torre del castello Tav. 10, 1.

CONTENUTO.

« *In questo tertio decimo libro tratteremo di ponti di legniame et di pietre* » da costruirsi sul fiume Indo e su l'Averlo. L'artista dà prima notizia al Signore dei ponti antichi che si vedono a Roma, a Rimini, e in altri luoghi, ed espone poi il modo come si gettano le fondamenta dei piloni, e la forma dei ponti da lui costruiti nella Sforzinda, quattro sull'Indo, ed uno sull'Averlo. Sui monti che stanno ai due lati del fiume sorgeranno due castelli, e se ne dà la descrizione. Cause del decadimento delle arti e delle lettere, discusse col Signore e col suo futuro genero. Il giorno dopo si recano tutti insieme a visitare il luogo dove sorgerà il porto.

LIBRO XIV.

Scoperta del libro d'oro con le memorie di re Zogalia. — Monumento elevato al re. — Descrizione dell'antico porto contenuta nel libro aureo, e costruzione del nuovo sul modello di quello.

Illustrazioni.

1. Situazione della città sul porto.
2–3. Pianta e disegno del monumento al re Zogalia. Tav. 10, 2.

4. Pianta del palazzo di Zogalia.
5. Il porto.
6–8. Piante e disegno della chiesa di Zogalia. Tav. 10, 3.
9. Il libro aureo. Tav. 10, 4.
10. L'antico ponte della città del porto e il castello sulla riva. Tav. 11, 1.
11. Pianta e disegno del castello del porto. Tav. 11, 2.

CONTENUTO.

L'artista va alla marina e fa cominciare la costruzione del porto; durante i lavori si rinviene un *sasso di marmo*, e trattolo fuori si vede ch'è una cassa che ha nel coperchio iscrizioni in *lettere antichissime ebree et arabiche et greche*. Informatone il Signore, questi manda a dire che non si apra finchè egli non sarà arrivato sul luogo. Giunto il Signore alla marina:

« Veduto com'io ho detto lui ancora questo sasso quadrato molto si maravigliò et volle vedere dove et in che luogho fu trovato, et fattolo scoprire et guardato dentro gli era una cassetta di piombo la quale era di grandezza d'uno braccio et mezzo, et alta tanto quanto era il vano di questo sasso; eragli ancora uno libro grande tutto d'oro il quale era di grandezza quanto tutto e' resto del vano di questo sasso d'altezza di mezzo braccio cioè grosso et la larghezza quanto era alto il vano di questa concovità la quale era uno braccio et mezzo dal coperchio al fondo et stavavi messo dentro per coltello questo libro et nel resto del vacuo erano due vasi del medessimo metallo ch'era e' libro et alti quanto era il vano cioè uno braccio et mezzo et vedute queste cose ogniuno rimase stupefatto et anche molto allegri veduto quell'oro. Cavato fuori ogni cosa et aperto detto libro il quale i'nuova maniera era fatto et fu una faticha inanzi potessino trovara il modo da poterlo aprire et aperto tutto era scritto a lettere greche di fuori nelle tavole era scolpito degniamente et i vasi ancora in bellissima forma anticha et coperchiatogli et i coperchi alloro convenienza et cavate fuori tutte queste cose con grande allegrezza le fe portare al luogho dove era il suo padiglione cioè allo alloggiamento del figliuolo et gunti et messe nel padiglione tutte queste cose non altro volle che in quello luogho fusse se none il figliuolo et me insieme con lui. Allora aperse la cassetta del pionbo nella quale era dentro una tèsta d'oro con una corona commessovi su pietre fine splendentissime et tutto il resto era di goie di diverse ragioni di colori. Eravi fra l'altre cose una tazza coperchiata tutta di pietra fine la quale tazza era verde el coperchio era rosso la quale era adornata d'oro et dentro era una testa scolpita che rassomigliava la testa di quello Re con lettere intorno... pure in grecho tutto il resto del vano erano pietre di variati colori et cosi di variate forme chi grandi et chi picchole et queste erano tante che quelle della sacrestia di san Marco di Vinegia sariano parute poche più che non parve acquello di Candia che tutte a mio tempo le rubone; anche quelle che a Roma a Santo Iannj conlle quali sono adornate la testa di santo Pietro et di santo Paulo che pure a mio tempo sendo a Roma furono da certi preti della detta chiesa rubate et l'une et l'altre furono ristituite et quelli che tolte l'aveano con morte vituperosa finirono loro vita. Siche vedute tante gioie tanto oro molto callegramo. Scoperti i vasi non altro che polvere v'era dentro la quale stimamo per quell'ora essere polvere de' corpi morti et quasi furono tentati di giptarla via se non che io dissi: nolla giptate Signore vogliate prima fare interpretare queste lettere che sono scripte su questi vasi et poi si può

fare come vi piace. Tu dì il vero perchè potrebbe essere forse la polvere di questo Re che sarebbe male a buttarla via ».

Il libro contiene le memorie di un antico re del luogo Zogalia, al quale si eleva per ordine del Signore un monumento onorario, in cima a cui si pone una statua del re seduto su un globo, con un libro e una coppa in mano: il monumento è sostenuto da cinque colonne, quattro di marmo, e la centrale di bronzo, con in rilievo le storie di quel re. L'opera è affidata a tre artisti: Donatello, Desiderio e Cristofano Geremia di Cremona.

Il poeta e dotto Filelfo, interpreta lo scritto del libro,[1] in cui si narrano le gesta del re Zogalia,[2] e si descrive l'antica città e il porto che sorgeva sul luogo; tra gli edificii era notevole specialmente il palazzo reale tutto decorato di pitture con le storie degli antichi re di Egitto, di Ciro, di Semiramide, di Sardanapalo. Eravi anche un magnifico tempio opera dell'architetto Onitoan, di nascita Notirenfio (Antonio Fiorentino), ornato di marmi policromi e di musaici, con le porte e il tetto di bronzo dorato.

Il Signore e il suo figliuolo vogliono che si costruiscano la città e il porto sul modello di quelli descritti e disegnati nel libro aureo; nel porto si getta il fiume Indo, e allo sbocco si costruisce un grande castello, e un altro più piccolo su uno scoglio che divide la foce in due parti. Il libro aureo riporta la notizia che nell'antico ponte che congiungeva lo scoglio alle rive, eranvi i ritratti del re Zogalia e di suo figlio, e una iscrizione; lo stesso si fa nel nuovo ponte costruito sul modello di quello, ponendovisi i ritratti del Signore, del principe suo figliuolo, e dell'architetto.

LIBRO XV.

Viaggio dell'architetto in cerca di marmi. — Continuazione della lettura del libro aureo, che tratta delle cognizioni necessarie all'architetto. — Viaggio alla ricerca di legname da costruzione. — Lettura del libro d'oro con descrizione del tempio, dei giardini, del labirinto.

Illustrazioni.

1. Luogo in cui vivono i pastori che ospitano l'architetto. Tav. 11, 3.
2. Parte di una macchina per sollevare pesi. Tav. 11, 4.
3. Luogo del romitorio nella foresta. Fig. 121.
4. Disegno dell'esterno del tempio. Tav. 12, 1.
5. Pianta del tempio.
6. Ordine dei candelabri di bronzo. Tav. 12, 2.
7. Casa nell'angolo del giardino. Tav. 12, 3.

[1] Abbiamo già osservato come questa finzione può adombrare un fatto reale, che cioè il Filelfo, amico dell'Averlino (vedi sopra, pag. 111) traducesse per lui dei passi di antichi scrittori.

[2] GALEAZZO. L'Averlino vuole qui glorificare il figliuolo maggiore del principe.

8. Ponte e ingresso del giardino.
9. Pianta del labirinto e del giardino. Fig. 122.
10. Torre piramidale. Tav. 12, 4.
11. Costruzione a terrazze. Tav. 12, 5.

CONTENUTO.

L'artista parte per cercare se nei dintorni del porto ci siano cave di marmi; è accolto da alcuni pastori che lo ospitano e gli indicano i luoghi dove trovansi

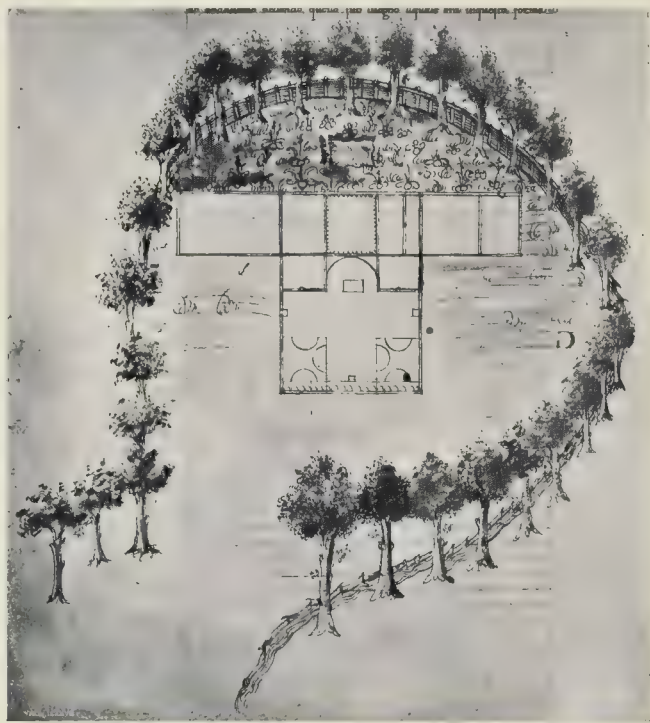



Fig. 121 — Codice Magliabecchiano. Il luogo del romitorio (lib. XV)

marmi colorati di ogni specie, che per mezzo del fiume sarà facile trasportare fino alla marina. Al ritorno dell'artista si continua la lettura del libro aureo, e si apprende da esso quali siano le scienze che un buon architetto deve conoscere, cioè: disegno, geometria, aritmetica, astrologia, musica, medicina, storiografia, ragione civile. Egli deve inoltre possedere prudenza, fortezza, temperanza, fede, carità:

« ancora bisognia che s'intenda di ragione civile. Questo ancora gli bisognia perchè quando fusse eletto a qualche differentia che lui sappia giudicare giustamente et che sia giusto che non penda più da una parte che da un'altra bisognia avere prudentia acciò provega anzi al tempo alle cose che fanno bisognio all'edificio acciò non per questo mancamento vengha a ricevere danno che solo in quello bisognia la cosa s'abbia a provederla innanzi tempo sia preparata. Fortezza ancora gli bisognia perchè il suo exercitio è publico le cose pubbliche stanno al giudicio d'ogni persona et più degl'ignioranti che di quegli ch'entendono et chi la vorrebbe lessa et chi arrosto et chi alta et chi bassa chi in uno modo ciancia et chi in uno altro sichè allui bisognia pure star

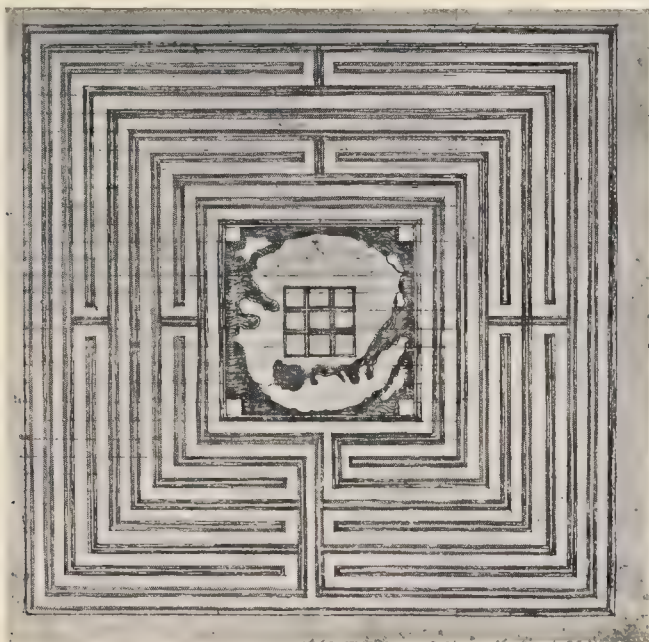



Fig. 122 — Codice Magliabecchiano. Pianta del labirinto del giardino (lib. XV)

forte in sul proposito et non per ciance di questi romperti ne conturbarti pure se alcuno troppo ciancasse assegniagli le ragioni se non le intende et non le voglia intendere rispondigli poi per altre rime perchè come dice santo Ieronimo: Nimium patientia est asinina. Rispondigli come e' merita et lascialo stare nella sua bestialitade.[1] Bisogniagli ancora avere temperanza perchè molte volte nello hedificio si farà delle cose che non staranno bene non per ogni cosa mal fatta corruccarsi. Ma con buone parole riprendere; poi se pur per questa via non giovasse con altre parole più severe et se non se ne volesse astenere mandal via o maestro o lavorante o soprastante che sia. Fede questa sopratutto gli bisognia perchè se non a fede non a amore et questo è il miglior peso che sia perchè se non sarà fedele ne amoroso in questa parte

[1] In queste parole è da vedere il risentimento dell'artista toscano contro i milanesi che lo contrastavano, e non vedevano di buon occhio introdursi nella loro città le forme della rinascenza classica.

non è altro se non che chi questa parte non avesse non si curerà mai ne di risparmiare spesa neanche se vedesse fare danno ad altri mai n'arà aita in modo lui piglierà della roba sanza conscienza se questa parte a lui sempre sarà curioso et avido di risparmiare et di pensare cose hutili et vantaggio dell'opera et cosi quando per lui non fa ancora guarda che altri nolle faccia. Carità gli bisognia avere perchè tutte le persone che lavorano non sono iguali d'ingegnio e quali di magistero e quali di forza tutti con carità quando troppo danno all'edificio non occorresse scompartirgli acquelle cose che alloro si confà et mantenergli et aiutargli, questo dice questo libro che appartiene all'architetto cioe tutte le dette parti dice poi quello verso di lui si dee fare.

Dice hora che quando a queste parti che dette sono dinanzi che dee essere honorato et bene tractato et hubbidito da tutti quelli che allo hedificio appartengono; il Signore a chi egli serve debbe essere grato verso di lui in detti et in fatti et in modo premiallo et d'onore et d'utile che sia cogniosciuto tra gli altri. Et questo noi al nostro il quale questi hedifici che qui in questo libro si vegghono disegniati et imparte gli a discritti, Lui vedendo essere sufficiente lo tractamo in modo che si cogniosceva intra gli altri che pareva che noi stimassimo la sua virtù perchè non paia che immeritamente da noi fusse ben trattato come molti alcuna volta che per ventura che anno d'una cosa che verrà loro fatta et parrà bella et hutile et sarà nel vero per sè medesima, ma poi dacquello in su poche cose saprà fare et per questo gli sarà dato buono et gran salario et donato cose assai non dico che non sia ben fatto perchè una minima virtù non si può comperare per danari ma tanto maggiormente si dee trattare bene uno quando si cogniosce essere hornato di più virtù ».

L'architetto si mette di nuovo in viaggio in cerca di legnami da costruzione, e ne trova in quantità nella vicina foresta, dove è anche accolto e ospitato dagli abitanti del luogo. Tornato alla città, si continua con l'interprete la lettura del libro d'oro, e si apprende quale fosse la forma del tempio e i ricchissimi ornamenti sia all'esterno che all'interno. Fuori delle porte dell'antica città eravi poi un magnifico giardino con porticati e un labirinto con torri. I giardini erano ornati con statue di bronzo dorato, rappresentanti le dodici fatiche d'Ercole, Saturno, Bacco, Carmenta.

LIBRO XVI.

Descrizione del duomo di Bergamo. — Descrizione di una ferriera e del modo di lavorare il ferro. — Lavori alla città del porto. — La caccia.

Illustrazioni.

1. Facciata del duomo di Bergamo. Tav. 12, 6
2. Pianta del duomo di Bergamo. Oettingen, fig. 8.
3. Sistema dei pilastri del duomo di Bergamo.
4–6. Posizione di una ferriera e macchine in essa adoperate.
7. Colombaia. Tav. 13, 1.

CONTENUTO.

Una lettera del Signore chiama l'artista alla Sforzinda ove Madonna vuole che nel luogo abitato da un romito si innalzi una chiesa; l'architetto si offre di edificarla simile al duomo da lui costruito a Bergamo, del quale dà una particolareggiata descrizione;[1] nella chiesa e nell'annesso convento destinato ai romiti girolamini si dipingeranno molte storie di santi.

Si narra poi in modo particolareggiato il viaggio ad una ferriera, della quale l'autore dà ampia descrizione esponendo la maniera in cui si lavora il ferro. Tornato l'artista, si continua a edificare la città del porto; quindi insieme col Signore e col suo figliuolo si fa una grande caccia nella foresta; e si recano alla casa del vecchio Carnido che già aveva accolto così onorevolmente l'architetto. Descrizione di uno splendido banchetto. Si torna poi alla Sforzinda e si riprende la lettura del libro d'oro.

LIBRO XVII.

Un istituto di educazione pei fanciulli, secondo il modello del libro aureo: sua descrizione e scopo. — Istituto per le fanciulle.

Illustrazioni.

1. Pianta del ginnasio.
2. Mensa del ginnasio. Tav. 13, 2
3. Pianta del dormitorio, con ventidue letti.
4. Lucerna per illuminazione del dormitorio.
5. Fiaccola per la festa di Sant'Antonio. Tav. 13, 3.
6. Altra pianta del ginnasio.
7. Disegno dell'esterno del ginnasio. Tav. 13, 4.
8. Pianta dell'istituto per le fanciulle.

CONTENUTO.

L'interprete continua la lettura del libro aureo, in cui si narra di un edificio costruito nell'antica città, per raccogliere circa venticinque ragazzi, e per istruirli sotto la guida di buoni maestri, ciascuno nella scienza per cui dimostrerà maggiori attitudini: la giurisprudenza, la medicina, il diritto canonico, la poesia, la retorica; e inoltre nelle arti: pittura, scultura, lavorazione dell'argento, del vetro, del legno, della maiolica. I ragazzi entrano nell'istituto all'età di 6-9 anni, per rimanervi fino a 10-24; essi non pagano nulla, ma quando saranno usciti daranno una parte dei loro guadagni all'istituto.

[1] Da noi riportata per intero a pag. 220-223.

Il principe vuole che nella nuova città si riproduca l'antico istituto, e si comincia dal calcolare quale sarà la spesa annua per mantenerlo: un pittore, un orafo, un architetto per insegnare riceveranno 250 ducati all'anno, un intagliatore in legno e un tornitore, 100 ducati; i dottori in diritto 400; i poeti e i retori 300.

L'architetto disegna il piano dell'edificio e lo descrive ampiamente; segue poi una lunga esposizione della vita che nell'istituto si condurrà; delle ore di lavoro e di riposo, dei cibi, dei vestimenti. La chiesa dell'istituto sarà dedicata a Sant'Antonio, e nella festa del santo si farà processione con fiaccole, simili a quelle che gli antichi romani adoperavano nei cortei trionfali, e i romani moderni usano ancora nella festa della Madonna d'agosto.

Il principe ordina inoltre un istituto corrispondente per le fanciulle, dove esse impareranno a cucire, a ricamare, a tessere; le fanciulle entreranno tra 3 e 6 anni e vi rimarranno fino ai 17; vestiranno un semplice abito verde, avente sulla spalla destra un ramo d'ulivo e un unicorno ricamati. Seguono le regole della loro vita, e la descrizione dell'edificio in cui sarà collocato l'istituto.

LIBRO XVIII.

La casa della virtù e del vizio; allegorie, il teatro, il tempio, le case degli artigiani. — La casa dell'architetto Onitoan.

Illustrazioni.

1. Ingresso della casa della virtù e del vizio.
2. Figura allegorica della virtù. Tav. 13, 5.
3. Pianta della casa.
4. Spaccato della casa. Tav. 14, 1.
5. Particolare della pianta.
6. Pianta della torre.
7. Esterno della casa. Tav. 14, 2.
8. Pianta della distribuzione delle officine.
9. Figure nella loggia superiore della torre. Tav. 14, 3.
10. Pianta del tempio della casa.
11. Figure della loggia del tempio.
12. Pianta della casa dell'architetto Onitoan.
13. Disegno della facciata della casa stessa. Tav. 14, 4

CONTENUTO.

Come nella Sforzinda c'è ancora dello spazio, l'artista vuole edificarvi secondo la sua idea una casa della virtù e del vizio, le due cose per mezzo delle quali l'uomo acquista fama. A differenza dell'uso comune di rappresentare la virtu con

le figure delle quattro cardinali e delle tre teologali, l'Averlino vuol rappresentarle ognuna come una sola figura:

« Prima pensando in che modo questa virtù si potesse figurarla che in una sola figura si rapresentasse essa virtù in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno il quale fusse armato et la sua testa era a similitudine del sole et la mano destra teneva uno dattero et dalla sinistra teneva uno alloro et stesse diritta su uno diamante et disotto acquesto diamante uscisse una fonte d'uno liquore mellifico et disopra dalla testa la fama — Questo mi piace ma vorrei sapere per che cagione tu fai in questa forma — Io vel dirò ma prima vi voglio dire come ò pensato il vitio — Sono contento — Il vitio in questa forma l'o pensato. Io fo una ruota la quale à sette cardini cioè sette braccuoli che reggono il circulo d'essa ruota. Et poi su questa ruota ci pongho a sedere una figura inuda in forma di satiro et da una mano uno piattello di cose da mangiare et da bere et dall'altra uno tavoliere con tre dadi suvi et come del diamante escie una fonte di liquore dolce cosi di questo escie sette rivi di fangho et di bruttura dove che fanno una fonte d'essa bruttura dove giace uno porco — Ancora questo mi piace ma la ragione vorrò sapere — Al nome di dio et a ciascheduno feci il luogho dove che a me pareva fussono confacienti a essi finsi una montagnia altissima spicchata intorno su nella quale altro che per una via si poteva entrare et poi di sopra acquesta sommità nel mezzo di due monti et di queste due piante in sul diamante l'aveva conlocata et poi a piè di questa montagnia gli era una grotta sotterranea la quale è obscura nella quale è collocato esso vitio. — Questo ancora mi piace. Ora uoglio che mi dichiari tutto — Egli è forse il meglio ch'io vi hordini questo hedificio poi ogni cosa vi chiarirò insieme — Sono contento — Si che noi faremo questo hedificio in questo modo che ò detto disopra et scompartirollo in sette parti le quali saranno alte l'una da l'altra braccia quindici; el quale sarà in forma tonda et quadra quasi come a dire il Coliseo ma sarà di grado in grado in colonne di grossezza d'uno braccio l'una per diamitro et tre per circunferenza. Sarà la forma sua in questo modo, imprima piglierò come ò detto quattro stadij per uno verso et due pell'altro de' quali come ò detto in una delle teste piglio uno quadro di dugento braccia el quale solo braccia dieci sarà dal piano terreno et come è detto dinanzi che si salirà nove gradi i quali nove gradi saranno solo alti braccia tre da terra et saliti come o detto si truova la porta dove che a essa sarà prima et ante omnia uno chiostretto quadro dove alla entrata di questa porta ne sarà due l'una a mano diritta et l'altra a mano mancha le quali quella da mano diritta sarà chiamata porta Areti et quella da mano sinistra sarà chiamata porta Chachia et come s'entra in quella da mano diritta sarà una scala alta braccia sette et quella da mano sinistra ripente come una scala ma non vi fia scalioni nessuno et disopra da esse porte saranno scritte queste parole, a porta Areti, cioè acquella da man destra gli sarà scripto: « faticha con gaudio » et nell'altra dalla mano sinistra gli sarà scritto: « piacere con tristitia » la quale si chiama porta Chachia sarà scripto tristia, et nella grande sarà ancora scripto: « Voi che entrate vogliate salire a mano destra con faticha che ascendere alla sinistra con piacere ». Saragli ancora scolpito sopra acquesta porta la figura della virtù et del vitio nella forma che dinanzi è scripto et così alla porta da man dextra disopra sarà ancora la virtù scolpita solamente con lettere che diranno. « Questa è la via ad andare acquistare la virtù con faticha » et all'altra sarà scolpito solamente il vitio nel medesimo modo et antedetto et lettere ancora le quali gli uscirono di boccha che dicono « qui entrate brigata che goderete et poi con dispiacere il piagnierete ».

Si descrive poi la forma dell' edificio dove queste figure allegoriche saranno collocate, e delle varie stanze coi loro ornamenti.

Sulla sommità piatta della costruzione che è simile a una montagna, si passa per due archi trionfali alla romana, al teatro o arena, di cui si dà la descrizione; presso la casa delle scienze e dei vizii c'era poi un tempio: tutti questi edifizii erano riccamente decorati con figure di divinità, di virtù, allegorie, ritratti di inventori e di dotti. Nella casa delle scienze si impartivano anche insegnamenti; e l'autore espone il modo con cui si addottoravano gli alunni; lo svolgimento degli esami, e le premiazioni. Segue la narrazione dei trionfi dei vincitori negli esercizii in terra e in acqua; poi si descrive il teatro del vizio. Da ultimo vien ampiamente descritta la casa dell'architetto Onitoan.

LIBRO XIX.

Artisti dell' antichità dipinti sulle pareti della casa dell' architetto Onitoan — Il porto militare. — Distribuzione delle acque nella Sforzinda.

Illustrazioni.

1. Luogo in cui sorgerà il porto militare.
2. Una nave antica. Tav. 15, 1.
3. Il porto militare. Tav. 15, 2.
4. Pianta della casa di un pescatore.
5. Acquedotto per la Sforzinda. Tav. 15, 3.
6. Pianta della riserva d'acqua.
7. Facciata della riserva d'acqua. Tav. 15, 4.

CONTENUTO.

Sulle pareti della casa dell' architetto Onitoan sono dipinti molti inventori e sapienti dell'antichità, con gli strumenti della loro arte in mano, o con gli oggetti da loro inventati. Di essi si dà una lunghissima lista che comincia dagli architetti egiziani che costruirono il labirinto, continua con gli scultori e pittori, poi con gli dei e gli eroi che insegnarono agli uomini qualche arte. Da ultimo son nominati alcuni artisti indicati nel vecchio Testamento.

Il libro aureo contiene poi altre importanti descrizioni, ma pel momento il Signore vuole che si continui a costruire la città; e che vi si fabbrichi un porto da guerra e un arsenale: scavando i quali si rinviene l'antico porto di Zogalia e una nave di legno benissimo conservata e di strana forma. Su per il fiume viene condotta alla Sforzinda. Il principe vuole poi che si dividano convenevolmente le acque della Sforzinda; l' architetto si reca a visitare un laghetto nei dintorni, e imagina di trasportare l'acqua di esso, prima scavando una galleria nel monte e poi facendola passare su acquedotti; lavoro che viene poi felicemente eseguito.

LIBRO XX.

Descrizione di un giardino zoologico e di un castello di caccia. — Narrazione di una caccia fruttuosa. — Ergastolon fuori della città. — Antiche leggi e consuetudini della città di Zogalia.

Illustrazioni.

1. Esterno del castello di caccia. Tav. 16, 1.
2. Pianta dell'ergastolo.

CONTENUTO.

Continua la descrizione dell'acquedotto e della conserva d'acqua.

Dopo una gita fatta dal principe e dal figliuolo nella pianura viene a quest'ultimo l'idea di collocare tra la città e i monti un giardino zoologico: di esso l'artista dà la descrizione. Presso l'acquedotto sorge il castello da caccia che viene pure particolarmente descritto; segue la narrazione di una caccia molto fruttuosa. Fuori della città antica sorgeva, secondo narra il libro aureo, un *ergastolon* ove erano chiusi i condannati costretti a continuo lavoro; di esso si dà una lunga descrizione, e si espongono pure in particolare le regole a cui i delinquenti dovevan sottostare. Segue l'ordinamento civile della antica città di Zogalia, le magistrature, le gabelle, le leggi suntuarie, le registrazioni dei nati e dei morti. Il libro aureo porta poi un'esortazione del re Zogalia al suo figliuolo, e infine l'esposizione delle leggi egiziane secondo narra Diodoro Siculo.

LIBRO XXI.

Descrizione di bagni, e di edifici sorgenti in luoghi pantanosi — Torre girante dell'antica città di Zogalia. — Le acque salutari dei varii paesi d'Italia.

Illustrazioni.

1. Pianta di un palazzo situato in luogo palustre.
2. Disegno della facciata dello stesso palazzo. Tav. 16, 2. [1]
3. Pianta di un'antica torre rotonda.
4. Disegno dell'esterno della stessa torre. Tav. 16, 3.

---

[1] Imitata da un palazzo veneziano.

CONTENUTO.

« In questo vigesimo primo libro si tratterà d'altre cose et di bagni et d'una casa fatta in luogo pantanoso ». E il libro d'oro descrive appunto un edificio che sorgeva in simile terreno, con molti particolari che son riferiti per intero. Segue la descrizione d'una torre girante che vedevasi pure nell'antica città, e infine si dà notizia dei bagni salutari d'Italia e delle proprietà delle acque; parlandosi di quelle di San Filippo presso Siena, di Vignione, di San Maria in Bagno in Romagna, di Pisa, di Porretta, di Acqui, ecc. Da ultimo si espone in che modo, secondo Vitruvio, si ritrovino le sorgenti d'acqua.

LIBRO XXII.

L'arte del disegno; figure e corpi geometrici.

Illustrazioni.

1. Una squadra.
2. Un compasso aperto su una tavoletta.
3. Un rombo.
4. Un trapezio (manca nel cod. Magl.).
5. Un rettangolo.
6. Un cerchio.
7. Cerchio e rettangolo punteggiati.

8-9. Due quadrati.

10. Cerchio punteggiato con raggi.
11. Un cerchio e un rettangolo.
12. Un poligono irregolare.
13. Due assi.
14. Una piramide.

CONTENUTO.

In questo libro si tratta dell'arte del disegno, cominciandosi dalle figure geometriche, dal punto, dalla linea, dagli angoli. Si parla dei corpi quadri, sferici, del modo di ridurre i tondi in quadri, delle superfici, piane e concave, della piramide, dell' ingrandimento dei quadrati e dei cerchi, della rappresentazione dei poligoni, ecc.

LIBRO XXIII.

Collocamento degli oggetti su un piano. — Lo scorcio. — La prospettiva. — Luci ed ombre. — Elogio della pittura. — Prevalenza della pittura sulla scultura.

Illustrazioni.

1. Costruzione di un piano.
2. Un compasso aperto su una tavoletta.
3. Un esagono.
4. Un quadrangolo
5. Una casa rettangolare.

CONTENUTO.

« Ai potuto intendere per questo antescripto libro i principij del disegnio ora in questo ti voglio dimostrare come queste linee si tirano a volere fare un casamento et anche un'altra cosa fare posta ne' luoghi suoi con ragione in sul piano così una figura come uno animale ancora sichè attendi et apri gli occhi dell'intelletto che questo che s'à a dire sono cose scabrose et sottili a 'ntendere ».

Si insegna in ordine in che modo si fa un piano da disegnare, dividendolo in quadri, e come in essi si disegnano di varia grandezza le figure, le case, ecc., facendo notare in quali proporzioni debbano stare le parti di una figura in scorcio.

« Gli antichi benchè sottilissimi et acutissimi fussino niente di meno mai fu husata nè intesa questo modo di questa prospettiva; benchè loro usassino buona discretione in quelle loro cose, pur non con queste vie e ragioni ponevano le cose in sul piano. Tu potresti dire: questa è falsa che ti dimostra una cosa che non è. Egli è vero; nientedimeno in disegnio è vera; perchè il disegnio ancora lui non è cosa vera; anze una dimostratione di quella cosa che tu ritrai o che tu vuoi dimostrare. Sichè adunque questa è vera et perfetta a questo; e sanza essa non bene si può fare l'arte del dipigniere nè anche in iscolpire. Tu potresti ancora dire: Tu m'ai tanto lodato e' dipintori antichi, et Giotto et degli altri assai, che non husavano queste misure, nè questi tanti scorci, nè tante cose quanto bisognia avere; et pure erano buoni maestri et facevano belle et degnie cose. Tu di vero, ma se avessino inteso et husate queste vie et modi et misure sarebbono stati molto migliori, et che sia vero guarda a quegli loro casamenti, che alcuna volta erano quasi maggiori le figure che le case. Et ancora facevano molte volte vedere el disotto e 'l disopra della cosa a un tratto. Tu potresti dire, forse lo sapevano et non lo volevano husare per meno fatica. Questo non, che molto meno fatica è quando l'huomo la sa, perchè ogni cosa si fa con misura, et ai sempre la guida a quello che vuoi fare, et sai dove ai a porre le tue cose et non puoi errare. Sichè io ti dico et concludo se vuoi essere buono maestro di disegnio che ti bisognia d'intenderla e d'husarla quando ai a disegniare ».

Segue « *del modo et ordine e la proprietà che si dee fare nelle cose che l'huomo disegnia o dipignie o scolpisce* ».

Trattasi poi delle luci e delle ombre, del chiaroscuro; e si finisce con un elogio della pittura, mostrandosene la superiorità sulla scultura nel ritrarre gli oggetti al naturale.

LIBRO XXIV.

Colori, varietà, tecnica della pittura; musaico. — Attitudine delle figure. — Costumi antichi e moderni. — Modelli in cera e in terracotta. — Intaglio in avorio. — Incisioni in pietre dure e gemme.

Illustrazioni.

1-2. Due stecche per modellare.

CONTENUTO.

« *Hora in questo altro libro si tratterà de' colori e della detta compositione di storia* ». Si comincia con le varie qualità di colori e col modo di ottenerli; e poi si tratta del modo in cui si debbono mettere perchè abbiano migliore vista; si espone quindi in particolare la fabbricazione dei vetri per musaici e il modo di collocarli. In seguito si tratta del modo di comporre le storie, e dell'attitudine da dare alle varie figure. Da ultimo si parla dell'intaglio in avorio e dell'incisione delle pietre dure.

LIBRO XXV.

Elogio di Cosimo, Piero e Giovanni de' Medici. — Fabbriche da essi innalzate.

Illustrazioni.

1. Facciata del Banco Mediceo in Milano. Tav. 16, ,.

CONTENUTO.

« Lasciamo hora stare questo intagliare delle corniuole e d'altre pietre! È mi pare avere inteso già più volte da te et anche da altre persone che a Firenze si fa di begli e degni hedificij et maxime intendo di quello magnifico Cosimo de' Medici maraviglie del diletto che dice che à dell'edificare. Et ancora un suo figliuolo, il quale per nome Piero si chiama

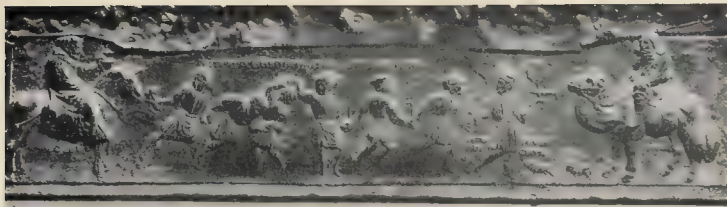
il quale molto intendo se ne diletta et intendentissimo intendo che n'è. Sichè se n'ai veduti o da altri inteso degli hedificij ch'egli abbia fatti harei caro mi dicessi, perchè ne 'ntendo maraviglia di questo huomo di più cosa. Sichè ti priegho me dichi quello ne senti. In questo vigesimo quinto libro diremo quello n'abbiamo inteso et anche veduto ».

Segue un'ampia descrizione delle fabbriche religiose e civili innalzate dai Medici in Firenze e fuori. [1]

[1] Le descrizioni sono esatte sebbene quasi sempre fatte non per conoscenza personale dell'Averlino, ma su racconti e notizie fornite da uomini che a Firenze avevano vissuto in rapporto coi Medici.

Parigi, Collezione Lazzaroni. Francesco Filelfo (Terracotta, sec. xv)

CAPITOLO VIII

FILARETE

BBIAMO seguito, nei capitoli precedenti, il nostro artista dagli inizii della sua attività in Roma, quando chiamato all'esecuzione di un'opera così importante come le porte di San Pietro, egli muove i primi passi incerti alla ricerca del vero, fino al periodo della sua maggior gloria, quando giunto alla piena maturità di sapere compone il *Trattato d'architettura* in cui detta le regole e i canoni che debbono guidare gli artisti nella concezione e nell'esecuzione delle loro opere. Questo *Trattato* che ha in parte i caratteri di un'opera dotta e in parte quelli di un romanzo rispecchia meglio che ogni altra sua produzione le qualità dell'ingegno imaginoso dell'Averlino: l'autore vi accumula alla rinfusa tutte le sue conoscenze tecniche, artistiche, storiche, mitologiche, senza curarsi troppo della fusione dei varii elementi, come nella sua prima opera, nelle porte di San Pietro, aveva accumulato disordinatamente i motivi decorativi di cui disponeva, prendendo a prestito ora dall'antico, ora dai monumenti primitivi cristiani, ora ispirandosi al vero; mescolando alle ricostruzioni storiche, le ricerche sulla natura.

Ad ogni lavoro che gli fu commesso, l'Averlino si accinse con una grande alacrità e con una grande fiducia nelle sue forze: giunto a Roma quando ancora non si era applicato che a minuti oggetti di oreficeria, egli imprende senza nessuna esitazione la grande opera delle porte di bronzo; a Milano lo vediamo dopo poco tempo passare con facilità dalla scultura all'architettura prima; poi applicarsi alla risoluzione dei più difficili problemi statici, come quello della costruzione del tiburio del Duomo che richiedeva conoscenze tecniche profonde. Lo spirito di adattamento è la caratteristica principale dell'Averlino; egli passa da un lavoro ad un altro di indole diversissima con grande disinvoltura; tratta in egual modo la scultura in metallo e in marmo, l'oreficeria, lo smalto; si vanta di saper fare musaici e vetri colorati; è architetto, ingegnere, scrittore di cose architettoniche e agricole;[1] e in tutti questi

[1] Due volte nel *Trattato d'architettura* Filarete accenna ad un'opera sull'agricoltura che andava componendo in quel tempo. Nel libro XXI dopo aver parlato delle acque e bagni d'Italia, così conclude:

varii campi d'attività, riesce, se non ottimamente, almeno felicemente: egli è *un virtuoso* nel senso che questa parola ebbe tre secoli dopo di lui; è il *Filarete.*

Come tutti gli artisti di grande fantasia, Filarete fa mostra di un singolare talento decorativo, e alla ornamentazione non esita a sacrificare anche la parte figurata; le porte di San Pietro per cui trasse motivi dal mondo animale e vegetale, dai rilievi antichi, dalle stoffe arabe, dalle monete, dalle medaglie, è sotto il punto di vista della decorazione uno dei monumenti più originali e caratteristici del secolo XV; e in ordine di tempo uno dei primi monumenti in cui l'antico sia entrato come parte così importante e trattato con una conoscenza così intima e profonda. Gli altri grandi artisti del tempo, Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, erano passati per Roma e si erano fortificati al contatto dell'antico; Filarete vi rimase ben quattordici anni e sull'arte classica formò tutta la sua educazione; fu imbevuto dallo spirito pagano al punto da collocare rappresentazioni profane come inquadratura alle storie sacre sulla porta del maggior tempio della cristianità. Nessuno dunque meglio di lui poteva sostenere i principii artistici del Rinascimento classico con una così vasta conoscenza personale delle fabbriche antiche, non ricavata da Vitruvio e dagli altri scrittori, ma dallo studio diretto dei monumenti romani ch'egli aveva ritratto in disegni, dei quali si valse quindici anni più tardi allorchè componeva il *Trattato* sull'arte dell'edificare.

Il suo gusto spiccato per la decorazione doveva portarlo facilmente a passare dalla scultura all'architettura: arrivando a Milano egli probabilmente non si era mai applicato ad opere architettoniche, tanto che nella lettera a Piero de' Medici mentre invia i disegni delle torri si firma ancora *ischultor;* e veramente è da credere che non avessero del tutto torto i maestri addetti alla fabbrica del Castello, nell'ostacolare l'opera del Filarete che volendo sviluppare troppo la parte decorativa ritardava la costruzione. E ancora tre anni dopo, quando il capitolo del Duomo lo licenzia, è da ritenere che fosse per la stessa ragione, chè malgrado la sua buona volontà, Filarete plastico e decoratore non aveva dato buon profitto alla risoluzione di un problema tecnico così complicato come quello della costruzione del tiburio, in cui i maggiori architetti italiani, francesi, tedeschi, si erano trovati in gravi difficoltà.

Però da queste dure prove il Filarete trasse un grande profitto; con l'esperienza acquistata in tali lavori egli riuscì finalmente a rendersi padrone di tutte le nozioni tecniche necessarie all'edificare, e quando il Duca, dando un'altra prova della grande stima che riponeva in lui, gli commise la costruzione del grande Ospedale di Milano, egli si trovò in grado di fornire i piani e i disegni di un edificio perfettamente adatto al suo scopo. Ed ecco il Filarete, divenuto *inzinerius,* imaginare un nuovo tipo di ospedale, con un sistema di distribuzione delle crociere che permetta un facile aera-

---

« *Non mi voglio distendere al presente più in fatti d'acqua perchè come ò detto intendo trattare in altri luoghi più diffusamente et maxime in quello de Agrecoltura il quale io ho principiato* ». Quando stava per finire il *Trattato d'architettura*, quello sull'agricoltura era già abbastanza progredito; nel XXIV libro al Signore che gli chiede quando gli comporrà un trattatello sull'arte del disegno, Filarete risponde: « *Io voglio in prima fornire quello de agricoltura che sapete che è già fatto il principio e fattone due libri e più. — Sono contento, fallo; e poi per hordine tutte quelle cose che sai voglio che tu me le scriva* ». Anche il trattato d'architettura contiene del resto estese descrizioni di paesaggi, con particolari sulle piante e sugli alberi che vi crescono; esse non hanno alcun rapporto con il contenuto generale dell'opera, e forse sono da spiegarsi col fatto che Filarete utilizzava il materiale del suo libretto sull'agricoltura.

zione e illuminazione; eccolo preoccuparsi della disposizione razionale dello spazio, della divisione dei varii uffici attinenti all'ospedale, e soprattutto, ciò che era della massima importanza, eccolo dedicarsi allo studio della parte igienica, imaginando una speciale combinazione per lo smaltimento delle acque e per il funzionamento delle cloache, coll'utilizzare il vicino Naviglio. Nella descrizione dell'Ospedale che egli fa nell'undecimo libro del *Trattato d'architettura* si può dire che i tre quarti siano dedicati appunto all'esposizione del modo in cui son regolati i *destri;* quasi mai si accenna a decorazioni e ornamenti, tranne che per la chiesa. Ormai il Filarete non si lasciava più vincere dal desiderio di sovraccaricare tutto di ornamenti e di fregi; egli era padrone della scienza architettonica, e poteva in quegli stessi anni in cui innalzava l'ospedale, componendo il suo *Trattato*, usare parole di sprezzo per quei maestri da muro che voglion farla da architetti, e coi quali aveva avuto tanti contrasti all'inizio della sua vita artistica a Milano. Se durante i lavori dell'ospedale sorsero contestazioni tra Filarete e i deputati, fu per il lauto onorario che il Duca aveva fatto assegnare all'artista, non perchè l'opera di lui non fosse giustamente apprezzata. Filarete spingeva allora a tal punto la sua praticità che non solo si preoccupava sommamente di tutti i problemi pratici dell'edificio, ma si faceva spesso imprenditore di quei lavori che il capitolo metteva all'incanto. Però malgrado questa sua trasformazione, egli non rinunciò alle sue tendenze artistiche, e contro il gusto imperante a Milano, introdusse nella fabbrica i motivi classici, facendo impiego dell'arco tondo: fiorentino, figlio del Rinascimento, educatosi in Roma allo studio dei monumenti antichi, egli lottava a Milano contro lo stile nordico, e fu il primo artista toscano che nella cittadella dell'arte gotica piantò il vessillo delle forme classiche. Per questo la parte da lui avuta nello sviluppo artistico della capitale lombarda dev'essere assai più importante di quel che la scarsità delle sue opere a noi pervenute farebbe imaginare. Il *Trattato d'architettura* in cui egli bandisce i principii classici appoggiandoli con le citazioni di antichi scrittori e con i disegni delle fabbriche romane, contiene tutta una parte polemica contro lo stile nordico, pel quale usa violente parole e severissimi giudizii.

Venuto dalla Toscana ove sbocciarono i primi germogli dell'arte rinnovata, egli si fortificò in Roma nello studio dell'antico, e portato dal caso nel centro dell'arte gotica sostenne validamente con le opere e con gli scritti i principii del Rinascimento.

Forse per nessuna delle sue singole produzioni artistiche o letterarie il Filarete meriterebbe un posto molto importante nella storia della cultura e dell'arte del secolo XV, ma dalla somma dell'opera da lui compiuta risulta intero il valore della sua personalità. Orafo, scultore, architetto, ingegnere, Filarete appartiene, sebbene in un grado inferiore, a quella schiera d'ingegni complessi del nostro rinascimento di cui i rappresentanti maggiori furono l'Alberti, Leonardo, Michelangelo, Benvenuto.

Grandi furono le idealità dell'artista, ma spesso la materia fu sorda nel rispondere alle sue intenzioni: troppo fiducioso nella sua forza Filarete volle seguire una via a sè mettendosi talora in contrasto con gli altri, creandosi ostacoli e inimicizie; e l'opera da lui prodotta fu quindi spesso inferiore alla potenza del suo ingegno e all'altezza dei suoi ideali. Egli non fu un artista rappresentativo, non gettò il seme di nessun fecondo movimento; ma vissuto al tempo in cui fiorivano i grandi genii del rinascimento scrisse nel gran libro d'oro dell'arte nostra una pagina non ingloriosa.

INDICI

INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

I numeri in grassetto indicano le pagine in cui son collocate le figure.

Basilea

Concilio, 16-18.

Bassano (Vicenza).

Cattedrale, Averlino: Croce processionale, **160-161**, 158-162.

Museo civico, Iacopo da Ponte: Il battesimo di Lucilla, 162.

Bellinzona

Mura, 226.

Bergamo

Duomo, 5, 195, 219-224, 237, 268, 269.

Berlino

K. F. Museum, Mantegna: Ritratto del card. Scarampo, 56.

Chiaravalle Milanese

Badia, Graffito, **176**, 177.

Cremona

Duomo, Intarsio, 177.
Arco in onore di Fr. Sforza, 180-182.

Dresda

Museo, Averlino: Statua di Marco Aurelio, **134-135**, 130-133, 144, 229.

Ferrara

Concilio, 21.
Duomo, Statue bronzee, 152.

Firenze

Accademia di Belle Arti, Cassone nuziale, 107; Gentile da Fabriano: L'Adorazione dei Magi, 107.
Battistero, 252; Porte del Ghiberti, 4, 10, 11, 15, 83, 88, 90, 91.
Biblioteca Nazionale, Codice Magliabecchiano del *Trattato d'architettura,* Tav. IV, Tav. 1-16, **245**, **250**, **251**, **253**, **266**, **267**, 236-277; Codice Palatino, 239-240, 246.
Cattedrale, 243.
Concilio, **76**, **77**, **80**, **81**, 18-21, 68-71.
San Lorenzo, Porte di Donatello, 100.
Santa Maria Novella, Tomba del patriarca Giuseppe, 11.
Santa Maria dei Servi, 148.
Museo Nazionale, San Giorgio di Donatello, 100.

Londra

S. K. Museum, Averlino: Medaglia autoritratto, 226-229.

Mantova

158.

Milano

Sant'Ambrogio, Porta, 91.
Archivio di Stato, Documenti relativi all'Averlino, 3, 174-182 203, 219-220.
Banco Mediceo, 276.
Biblioteca Trivulzio, *Trattato d'architettura,* **238**, **239**, **240**, 238-241.
Castello Sforzesco, Torre, 162-178, 282.
Duomo, 243; Tiburio, 179-180, 281-282.
San Marco, Arca di Andrea Birago, 210.
Museo Municipale, Averlino: Medaglia autoritratto, **227**, 226-229.
Ospedale di San Celso, 206.
Ospedale Maggiore, 3, 5, 185-215, 237; Pianta, **204-205**, 207-208; Facciata, **209**, 209-211; Chiesa, 212; Portico esterno, 212; Chiostrini, **206**, 207; Graffito, **207**, 208; Quadri, **212-213**, 210; Lunetta con l'Annunciazione, 151, 264; Statua dell'Annunciazione, 264.

Monreale

Duomo, Porta: 91.

Napoli

Arcivescovado, Tavola con un santo vescovo, 107.
Arco di Alfonso d'Aragona, 150.
Museo, Busto di Dante, 128.

Oleggio Castello

Villa dal Pozzo, Averlino: Testa di Sant'Ambrogio, **177**, 177-178.

Padova

Donatello: Statua del Gattamelata, 100, 107.

Parigi

Biblioteca Nazionale, Lettera dell'Averlino, **168**, 169.
Collezione Lazzaroni, Averlino: Busto di Giulio Cesare, **136-137**, 133-135; Busto di Fr. Sforza, **215**; Busto di Fr. Filelfo, **277**.
Museo del Louvre, Medaglia del Pisanello, **133**; Averlino: Il trionfo di Giulio Cesare, **141**, 140-142; Placca con la Madonna, **147**, 144, 146.

Piacenza

158.

Pisa

12.
Duomo, Porta, 91.
Museo Civico, Gentile da Fabriano: Madonna, 107.

Pistoia

12.

Prato

Cattedrale, Cappella della Cintola: Cancellata, 153.

Ravello

Cattedrale, Porta, 91.

Rimini

San Francesco, Sarcofago, 153.
Ponte romano, 263.

Roma

Sant'Adriano, Porta, 91.
Sant'Agostino, Isaia da Pisa: Monumento di Santa Monica, 150.
Sant'Andrea della Valle, Monumento di Pio, II, 153.
Arco di Costantino, 102.
Biblioteca Vaticana, Codici latini del *Trattato d'architettura*, Reginense, **204**, Sirletano, Ottoboniano, 240-241.
Campidoglio, 90; Statua di Marco Aurelio, 102, 130-133.
Castel Sant'Angelo, 105-106, 165, 235, 249.
Circo Agonale, 261.
Collezione privata, Rilievo marmoreo, **138**, 135.
Colonna Traiana, 103.
Colosseo, 90, 235, 260-262.
Ss. Cosma e Damiano, 91.
Gianicolo, 105-106.
San Giovanni (Battistero), Porte, 91.
San Giovanni, (Basilica), Monumento del cardinale Chiaves, **151**, 146-151, 157; Monumento del cardinale Acquaviva, 149; Monumento di Martino V, **115**, **117**, **121**, 107, 121-122, 138; Reliquiari con le teste degli apostoli, 264.
San Lorenzo in Damaso, Monumento del cardinale Scarampo, 56.
San Marco, Statua del santo, **139**, 135-138.
Santa Maria in Aracoeli, Colonne, 246,
Santa Maria Maggiore, Frammento di lavabo, 150.
Santa Maria sopra Minerva, 149.
Museo Capitolino, Lupa di bronzo, 104.
Meta di Romolo, 105 106.
Obelisco del Circo Neroniano, 90, 235.
Pantheon, 90, 91, 152, 252.
San Pietro, Porte di bronzo, 4-5, 12, 35-122. 177, 162, 237, 240; Rilievi antichi nelle grotte, **112-113**, 91; Affreschi nel portico, 95; Porte di legno, 98-99; Musaico nella facciata, 102; Statua bronzea dell'apostolo, 78, 102, 177; Colonne vitinee, 254; Lunetta del tabernacolo di Sant'Andrea, 150.
Pincio, 90.
Piramide di Cestio, 105-106.
Ponte Sant'Angelo, 153, 263.
Ponte Molle, 152-153.
Santa Prassede, Musaicl, 256.
Propaganda, Museo, Busto di Giovanni Paleologo, **127**, **129**, **131**, 125 130.
Santa Sabina, Porta, 91.
San Salvatore in Lauro, Tomba di Eugenio IV, 150.
San Silvestro, Reliquiario con la testa di San Giovanni, 146-148.
Torre dei Conti, 90.
Traspontina, 105.
Villa Albani, Ara di Cibele, 104.

Siena

Battistero, Rilievi del fonte, 12.
Ospedale della Scala, 186-187.

Spalato

Duomo, Porta, 91.

Todi

158.

Trani

Duomo, Porta, 91.

Urbino

San Domenico, Portale, 153.

Valenza

Biblioteca de la Universidad, Codice del *Trattato di architettura*, 237-238.

Varese

Palazzo ducale, 224.

Venezia

Biblioteca Marciana, Codice latino del *Trattato d'architettura*, 240-241.
Cà del Duca, 225.
Casa di Fr. Sforza, 225.

San Marco, Tesoro, 158, 264; Pavimento, 255, 256.
Museo Correr, Testa di moro, 229.

VERONA

Anfiteatro romano, 262.
San Zeno, Porta di bronzo, 91.

VICENZA

Museo Civico, Statua di Fr. Sforza e di Biancamaria, 181-182.

VIENNA

Museo, Busto attribuito all'Averlino, **140**, 140; Placca con la lotta di Ulisse ed Iros, **143**, 142-144; Portella di ciborio, **145**, 144.

INDICE DELLE PERSONE

Abbiate Giovanni, imprenditore, 200.
Agniolus, discepolo dell'Averlino. **96**, **97**, **153**, 82, 120, 152-153.
Agostino di Duccio, scultore, 250.
Alberti Leon Battista, architetto, 11, 86, 234-235.
Alfonso duca di Calabria, 238.
Amadeo Giovanni Antonio, scultore, 180.
Andrea, abbate egiziano, **92**, **93**, 16, 28-29, 77-78, 107.
Angelo da Murano, vetraio, 194.
Antonio di Cristoforo, scultore, 152, 251.
Antonio da Viterbo, intagliatore, 98-99.
Averlino Antonio (Filarete), scultore e architetto. Fonti per la sua vita, 3-6. Sua educazione a Firenze, 6-12. Eseguisce le porte di S. Pietro a Roma, 15-122. Sue opere minori eseguite a Roma, 125-151. I suoi scolari, 152-153. Fuga da Roma, 146-147, 154-158. È a Venezia, 158. Eseguisce una croce per la cattedrale di Bassano. 158-162. Suoi lavori nel Castello di Milano, 162-178. È architetto del Duomo di Milano, 178-180. Lavora a Cremona, 180-182. Costruisce l'Ospedale di Milano, 185-215. Cotruisce il Duomo di Bergamo, 219-224. Lavora a Varese, 224; a Venezia, 224-226; a Bellinzona, 226. Sua medaglia autoritratto, 226-229. Sua morte, 229. Il *Trattato d'architettura*, 223-277. Valore del Filarete e posto che gli spetta nella storia dell'arte, 281-283. Compone un *Trattato d'agricoltura*, 281.
Averlino Pietro, padre di Antonio, 9.

Bandino Francesco, umanista, 240.
Barbo Pietro, cardinale, 138.
Baroncelli Niccolò, scultore, 152, 251.
Benedetto da Firenze, architetto, 214.
Benzoni Martino, scultore, 201.
Biancamaria Visconti, moglie di Fr. Sforza, **212**, 5, 163, 180-182, 186, 187, 210, 235, 248.
Biondo Flavio, umanista, **28**, 17, 53, 70, 83, 107, 147.
Bonfini Antonio, umanista, 240.
Bramante, architetto, 180.
Brunellesco Filippo, architetto, 11, 250, 282.

Cairate Giovanni, imprenditore, 199.
Calisto II papa, 153.
Calisto III papa, 186.
Cellini Benvenuto, orafo, 283.
Chiaves Antonio, cardinale, **151**, 146-151.
Ciriaco d'Ancona, umanista, 26, 111.
Cirnusco Pietro, ingegnere, 167, 169, 170, 171.
Ciuffagni Bernardo, scultore, 6, 153.
Condulmaro Francesco, poi Paolo II, 17.
Correr Gregorio, umanista, 111.
Corvino Mattia, 240.
Cressolo del Castello, imprenditore, 199.
Cristoforo di Geremia, medaglista, 133, 250, 265.

Demetrio despota della Morea, **76**, 21, 68, 71.
Desiderio da Settignano, scultore, 10, 250, 265.
Domenico Veneziano, pittore, 236.
Donatello, scultore, 6, 10, 11, 12, 33, 83, 100, 107, 120, 126, 250, 265, 282.

Eugenio IV papa, **24**, **80**, **84**, **85**, 4, 15, 16-35, 41-42, 69-78, 111, 125, 158.

Fancelli Luca, architetto, 180.
Filarete, vedi Averlino Antonio, 9-10, 281-283.
Filelfo Francesco, umanista, **277**, 110-111, 182, 195, 235, 261, 265.
Filippo degli Organi, architetto, 175, 178, 179, 180.
Finiguerra Maso, niellatore, 256.
Fontana, architetto, 224.
Foppa Vincenzo, pittore, 5.
Fortebraccio Niccolò, condottiero, 17.

Gadio Bartolomeo, architetto, 214.
Gentile da Fabriano, pittore, 32.
Ghiaceto, Paulo de, oratore fiorentino, 146.
Ghiberti Lorenzo, scultore, 4, 10, 11, 15, 16, 83, 88, 91, 107, 126, 250, 257, 282.
Ghiberti Vittorio, scultore, 250.
Ghini Simone, orafo, 6, 120-122-138.
Giotto, pittore, 275.
Giovanni da Milano, architetto, 163, 164.
Giovanni da Graz, architetto, 180.

Giovanni da Sant'Ambrogio, maestro da muro, 186.
Giuliano detto Facchino, orafo, 256.
Giuseppe, patriarca greco, 11, 21.
Grimaldi, 88, 95, 149.
Guglielmo del Conte, imprendirore, 201, 210.

Iacobus discepolo dell'Averlino, **96**, **97**, **153**, 82, 120, 152-153.
Iacopo da Cortona, ingegnere, 165-174.
Iacopo della Quercia, scultore, 250,
Iannellus, discepolo dell'Averlino, **96**, **97**, **153**, 82, 120, 152-153.
Iovannes, discepolo dell'Averlino, **96**, **97**, **153**, 79, 120, 152-153.
Isaia da Pisa, scultore, 150, 151, 153, 250.

Leonardo da Vinci, 180.
Leucos, scultore, 10.
Luca della Robbia, scultore, 250, 257.
Luoni, Cristoforo de', scultore, 201, 203.

Mancino, addestratore, 74, 85.
Manetti Ambrogio, umanista, 111.
Marcaleone da Nogarolo, architetto, 163, 164.
Marino da Murano, vetraio, 194.
Marliano, Giovanni da, falegname, 179.
Marsuppini Carlo, umanista, 111.
Martini Francesco di Giorgio, architetto, 180.
Martino V papa, 32, 121-122.
Martino da Curte, imprenditore, 202.
Masaccio, pittore, 10, 250.
Maso di Bartolomeo, scultore, 153.
Mazzingo fiorentino, orafo, 256.
Medici, Cosimo de', 5, 12, 236, 276.
Medici, Giovanni de', 186, 236, 276.
Medici, Piero de', 5, 10, 132, 158, 163, 164, 166, 171, 176, 214, 229, 234, 236, 276.
Michelangelo, 283.
Michelozzo, scultore, 10, 11, 12, 250.
Mignot, architetto, 179.
Mino da Fiesole, scultore, 10, 153.
Monferrato, Guglielmo di, 187.

Niccolò V papa, 115, 148.
Niccolò della Guardia, orafo, 152-153, 256.
Niccolò, discepolo dell'Averlino, 6, 250.
Niccolò da Parma, gigante, 15, 75.

Ottaviano, scultore, 250.

Paleologo Giovanni, imperatore d'Oriente, **76**, **77**, **80**, **81**, **127**, **129**, **131**, **133**, 21, 68-71, 25 130.
Paolo II, 83, 87, 88.
Paolo V, 138.
Paolo di Mariano, scultore, 150, 153.
Paolo da Roma, orafo, 256.
Pasquino da Montepulciano, discepolo dell'Averlino, **96**, **97**, **153**, 6, 82, 120, 152-153, 250.
Pellegrino da Viterbo, scultore, 150.
Piccinino Niccolò, condottiero, 17.
Pietro Paolo da Todi, orafo, 153, 256.
Pio V papa, **212**, 153, 210.
Pisanello Vittore, pittore e medaglista, 32, 118, 126.
Poggio Bracciolini, umanista, 18, 111.
Pollaiuolo Antonio, scultore e orafo, 256.
Pyrgoteles, scultore, 10.

Ricchini, architetto, 214-215.
Rido Antonio, castellano di Castel Sant'Angelo, **85**, **87**, 21, 74-75, 107, 118, 133.
Rosate Ambrogio, imprenditore, 199.
Rossellino Antonio, scultore, 10, 153, 250.
Rossellino Bernardo, scultore, 250.

Scarampo, Ludovico Mezzarota, cardinale, **38**, 16, 26, 28, 30, 35, 55-56, 108, 111, 158.
Scozioli Filippo, d'Ancona, ingegnere, 163-174.
Sforza Ascanio, 248.
Sforza Filippo Maria, 187, 248.
Sforza Francesco, **212**, **215**, 5, 17, 163-188, 185-210, 119, 224, 226, 228-229, 233-234, 239, 248.
Sforza Galeazzo, 187, 226, 233-235, 228-229. 248. 265.
Sforza Ippolita, 187, 248.
Sforza Ludovico, 248.
Sforza Ottaviano, 248.
Sigismondo imperatore, **84**, **85**, 15, 17, 71-75, 107.
Simonetta Cicco, segretario di Fr. Sforza, 169, 170, 196 197, 202, 214.
Solari Giovanni, architetto, 175, 178, 179.
Solari Guiniforte, architetto, 198, 206-207, 210.

Traversari Girolamo, umanista, 111.
Trebano Antonio, umanista, 110-111.
Turini Giovanni, orafo 12.

Uccello Paolo, pittore, 10.
Urbano da Cortona, scultore, 250.

Varrone, discepolo dell'Averlino, **96**, **97**, **153**, 6, 79, 120, 152'153, 250.
Visconti Filippo Maria, 17, 163.
Vitelleschi Giovanni, cardinale, 17, 18, 21, 111.

Zanino, cancelliere di Fr. Sforza, 172.

AGGIUNTE E CORREZIONI.

A pag. 138 in fine, si aggiunga: Resta così assolutamente escluso che l'opera possa appartenere all'Averlino che lasciò Roma nel 1447.

A pag. 144, si osservi che la portella di ciborio del Museo di Vienna (fig. 92) che insieme col Bode noi riteniamo sicuramente opera dell'Averlino, era attribuita a Giovanni Turini dal COURAJOD (*Gaz. Archéologique*, 1886, pag. 313) il quale credette, senza alcun fondamento, di identificarla con quella eseguita pel tabernacolo del fonte battesimale di Siena.

INDICE GENERALE

Prefazione . . . . Pag. VII

Introduzione. Fonti principali per la vita di Antonio Averlino detto Filarete . . . . » 1

Cap. I. — Averlino a Firenze (1400 circa - 1432-3) . . . . » 7

» II. — Averlino a Roma. Le porte di San Pietro (1433-1445) . . . . » 12

» III. — Averlino a Roma. Le opere minori. I suoi collaboratori (1433-1447) . . . . . . » 123

» IV. — Averlino a Milano. I lavori del Castello. La fabbrica del Duomo (1451-1455) . . . » 155

» V. — Averlino a Milano. L'Ospedale Maggiore (1456-1465) . . . . » 183

» VI. — Opere minori dell'Averlino. Il duomo di Bergamo. Lavori a Varese, Venezia, Bellinzona (1456-1465) . . . . » 217

» VII. — Il *Trattato d'architettura* (1460 1464) . . . . » 231

» VIII. — Filarete . . . . » 279

Indice dei luoghi e dei monumenti . . . . » 287

Indice delle persone . . . . » 289

Aggiunte e correzioni . . . . » 290

Indice generale . . . . » 291

DISEGNI

DEL TRATTATO D'ARCHITETTVRA

(CODICE MAGLIABECCHIANO)

Il passo la canna:-
Il braccio lipticu
Gomito :-
La misura del pie

1

2

3

4

1

2

3

Fot. Danesi - Roma

1

2

3

4

1

3

6

2

5

7

4

2 3 4

1 5 7

6

Fot. Danesi - Roma

1

3

5

6

2

4

Fot. Danesi - Roma

1

3

2

4

5

6

Fot. Danesi - Roma

2

1

3

5

4

6

Fot. Danesi - Roma

1

2

3

4

5

Fot. Danesi - Roma

1

2

3

4

6

1

2

3

ESPLICIT·LIBER·QVINTVS·DECIMVS·
INCIPIT·SESTVS·DECIMVS·LIBER
4-5

1

3

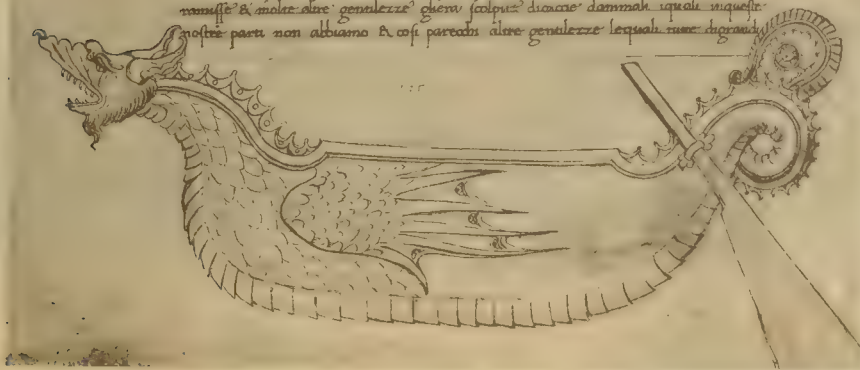
5

2

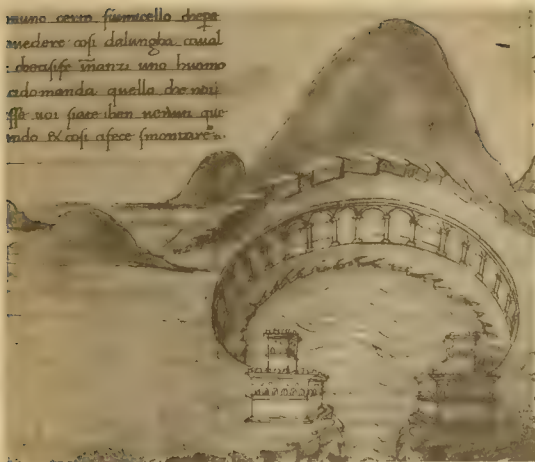
4

Fot. Danesi - Roma

gliata dideg͠nissimi intagli & figure & nelmezzo delfondo era una figura sculpita
duna ninpha & conuno licorno ilquale essa teneua duna mano dalaltra teneua:
una ugra & lettere intorno chediceuano Io Regina demiramisse trouando questa
tazza collaquale mipiaccia dibere & quando tu lauedi ricordati delis tua. Demi
ramisse & molte altre gentilezze ghera scolpite diuerse animali iquali inqueste
nostre parti non abbiamo & cosi parecchi altre gentilezze lequali tutte digrandi

1

inuno certo fiumicello chepa
uedere cosi dalungha caual
che cadesse inanzi uno huomo
adomanda quello che uoi
sse uoi siate iben uenuti que
ando & cosi afece smontare

2

4

Messo lordine delcomare efondamenti & comoite psone & maestri furono intr
ussimo tempo finiti ifondamenti diuun questi archi & non che alla caua del
condurre questa acqua & anche diquella boccha chetrapassaua lasommita del
monte atutte queste sattendera condiligenza & studio grande imodo che inu
medesimo tempo fu cauato tutto tanto chellacqua uenua attendere lacal
cina defondamenti diquesti archi ordinato ilcauamento pinfino alle mura.
della citta cadirizzamo alla dirittura dellangholo chefa latorre doue chepesso
sipassa pandare alcastello Galisforma & alcanto dessa intrauersanno larcuo
delcondotto & pche erano alti passamo sopra delle mura conostri archi & en

3

Fot. Danesi - Roma

1

3

2

4

Fot. Danesi - Roma